

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana

La simbología mítica en la narrativa de Santiago Páez: la concepción del
tiempo y el héroe.

Jessica Ormaza

2009

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Jessica Ormaza

Quito, 7 de diciembre de 2009

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana

La simbología mítica en la narrativa de Santiago Páez: la concepción del
tiempo y el héroe.

Jessica Ormaza

Tutor: Prof. Fernando Balseca

Quito, 2009

RESUMEN

En el primer capítulo se precisa la perspectiva de acercamiento crítico a la obra del autor: mito y estructura narrativa se entrelazan y, por lo tanto, la presencia del mito no solo se reduce al contenido sino a una forma de estructurar y concebir la realidad. Planteamos que esta perspectiva es especialmente evidente en las obras catalogadas como “ficción científica”,¹ de allí que hacemos una breve referencia a la presencia, en nuestro país, de obras pertenecientes a este subgénero, entendido como una derivación de la literatura fantástica desde el planteamiento de Tzvetan Todorov. En este capítulo, además, se profundizan los conceptos utilizados en el análisis, especialmente lo que entendemos por “pensamiento mítico”, que se evidencia por ejemplo en la presencia de la metamorfosis, o en la posibilidad de viajes en el tiempo.

En el segundo y tercer capítulos, se realiza el análisis propiamente dicho, desde dos grandes perspectivas: en primer lugar, la del “Tiempo mítico”, que nos permite analizar la actualización del tiempo (pasado, futuro) a través del rito (presente), que de ningún modo se puede concebir si no es desde una forma mítica de percibir la realidad. El segundo aspecto, “El héroe mítico”, nos permite acercarnos a los personajes desde la presencia del arquetipo, especialmente el arquetipo del héroe, que siempre cumple una trayectoria cuyas fases se analizan: la separación, el alejamiento y el retorno.

Este análisis hace posible afirmar, finalmente, que la narrativa de ficción científica de Santiago Páez está estructurada con una perspectiva mítica de la realidad, que es la que hace posibles los viajes en el espacio y en el tiempo, así como la trascendencia del héroe a través del recorrido simbólico que realiza.

¹ Hablamos de *ficción científica* para evitar el anglicismo *ciencia ficción*.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	p. 6
El mito y su simbología.....	p. 12
Tiempo mítico.....	p. 25
El viaje del héroe.....	p. 43
Conclusiones.....	p. 61

INTRODUCCIÓN

La obra de este autor siempre me llamó la atención por lo osado de su propuesta. Escribir literatura catalogada como ficción científica en un ambiente literario muy apegado a las formas del realismo es ya una provocación. Al inicio, se la acoge con cierta resistencia; sin embargo, se descubre interesante mientras más se profundiza en ella. La obra de Páez no es de fácil acceso: apela a un lector capaz de seguir los juegos temporales que arman un entramado complejo.

Pero, sobre todo, me interesa resaltar la interrelación entre dos universos aparentemente contradictorios: personajes arquetípicos provenientes de una sociedad con pensamiento mítico, que actúan y dialogan en un contexto futurista.

Es el esfuerzo por desentrañar esta paradoja lo que guiará nuestra reflexión. El análisis para aclarar la manera en la que coexisten estos dos universos en principio opuestos, el de la ciencia y el de las tradiciones y sabidurías ancestrales, nos lleva a plantearnos como hipótesis de partida que las tecnologías científicas y los conocimientos tradicionales no son tan disímiles como parecen (o nos lo han hecho creer): los dos tipos de aproximaciones a la realidad llevan en el fondo la presencia de un pensamiento mítico, que se manifiesta a través de la concepción simbólica de los fenómenos y manifestaciones del universo como el tiempo y los seres que lo habitan. En otras palabras, la coexistencia de estos universos es posible gracias a una compartida lectura simbólica de los fenómenos del universo.

Para demostrarlo, profundizaremos lo que en el contexto de este trabajo entendemos por pensamiento mítico, sus presupuestos y características. Este punto pasa por la reflexión sobre las posibles relaciones entre el mito y la literatura, que nos lleva a ubicar la obra de Santiago Páez como mitopoyética y refuerza la reflexión sobre el

subgénero “ficción científica” como una narración estructurada desde un modo de pensar mítico.

Precisamos que este pensamiento está presente en la sociedad contemporánea, lo que se evidencia por las relaciones tejidas entre la ciencia actual y las tecnologías ancestrales no científicas, así como por la persistencia de la oralidad en las formas de comunicación actual. Esto se explica no solo por la existencia de sociedades ágrafas, sino por la irrupción de la oralidad mediática, que posibilita la coexistencia de tiempos y espacios diversos y lejanos (la llamada ubicuidad), que crea nuevos héroes arquetípicos.

Detallamos enseguida cuáles son las manifestaciones de esta forma de concebir la realidad, enumerando y explicando las características que consideramos en la obra de Páez, principalmente la referencia al Gran Tiempo, el del origen, y a su regeneración. De allí se deriva la posibilidad de que cualquier manifestación natural pueda ser regenerada o replanteada. También resaltamos la importancia de la palabra y su cualidad sagrada, que se relaciona con la permanente relación del acto humano con los actos de los dioses, que son actos ejemplares. Finalmente, tomamos para nuestro análisis las características del pensamiento mítico que se refieren a la metamorfosis, es decir al poder de transformar un elemento en otro, lo que implica una negación de la separación entre elementos.

Teniendo en cuenta que pretendemos comprobar la presencia de una concepción mítica de la realidad en la obra del autor, a través del análisis de la concepción simbólica del tiempo y del héroe, y una vez aclaradas las líneas conceptuales que guían nuestro trabajo, pasamos a la interpretación, en los textos, de los elementos antes mencionados: la no linealidad del tiempo, que posibilita su regeneración y renovación a través del ritual, y la presencia del arquetipo del héroe y su trayectoria: la separación, el alejamiento y la llegada. Es a través de estos símbolos míticos que resolveremos la

pregunta acerca de la manera en que la coexistencia entre dos mundos aparentemente opuestos se sostiene y cobra consistencia y profundidad.

Antes de pasar al desarrollo, presentamos a continuación a nuestro autor, haciendo antes una pequeña reflexión sobre su cualidad de contemporáneo.

Un autor contemporáneo

Muchos podrán objetar el uso del término “contemporáneo”; y el primer argumento podría ser que este término depende necesariamente del tiempo de la enunciación, y que éste puede estar ubicado en cualquier momento histórico. De allí que esta frase “autor contemporáneo” no nos da en sí misma ninguna información válida; sólo se concreta cuando precisamos el tiempo particular de la enunciación en la que estamos ubicados.

Santiago Páez fue mi profesor en la Pontificia Universidad Católica de Quito, en el año 1989. La asignatura que impartía era *Sociología de la Literatura* y toda la problemática de la representación de la realidad. Años después, en la Universidad Andina, en 1992, Santiago Páez fue también profesor, y esta vez la materia fue *Literaturas populares*, cuyo análisis topaba más de cerca el tema de la estructura del mito. Entendido el mito como un relato tradicional que refleja una determinada visión del mundo, resultaban, desde mi perspectiva, interesantes todas las posibilidades de comprensión que esta visión mítica de la realidad implicaba. De allí hasta la fecha ha sido un tema de interés y es lo que trataré de profundizar en este ensayo.

Este tiempo de la enunciación nos remite a la vida del autor: Santiago Páez nace en 1958, y en la actualidad se encuentra en plena producción (su última publicación es de 2008). Sus estudios en antropología y en comunicación social hacen que en su

narrativa se plasme una fusión poco común de perspectivas. La tradición y la tecnología de masas, a pesar de su aparente contradicción, se presentan juntas en la trama de sus cuentos y novelas. Con su libro de cuentos *Profundo en la galaxia* (1994) ganó el premio “Joaquín Gallegos Lara”.

Su producción es extensa. Sus novelas publicadas son: *La reina mora* (1997), *Los archivos de Hilarión* (1998), *De shamanes y reyes* (1999), *Condena madre* (2000); *Crónicas del Breve Reino* (2006) y *Pirata viejo* (2007). En cuento su única obra es *Profundo en la galaxia* (1994). En ensayo los títulos son: *Metodología de investigación en literatura popular* (1987); *Artículos de costumbres de José Modesto Espinosa, análisis socioliterario* (1988); *¡A la voz del carnaval! Análisis semiótico de las coplas populares* (1991), e *Itinerarios. Temas de la cultura ecuatoriana: lo heredado, lo adquirido* (2008).

Esta condición de autor contemporáneo nos plantea un problema: ¿cómo entrar a hablar sobre su obra con la necesaria distancia para poder formular algunas hipótesis de partida? Esta pregunta se presenta especialmente problemática sobre todo cuando se trata de ubicarlo en un contexto mayor al de su obra, porque implica determinar los criterios del análisis cuyo punto de referencia todavía no está delimitado, que está vinculado con una determinada postura o visión del mundo en la que estamos inmersos y que nos limita en nuestra capacidad crítica.

Lo contemporáneo, entonces, es un calificativo que complica el tema de ubicación dentro de un contexto en el que, como bien lo dice la crítica argentina Susana Cella en su artículo “Contemporaneidad lírica: espíritus de épocas y épocas”, es necesario tener en cuenta la “múltiple y contradictoria trama social”. Pero de alguna manera alivia la tensión de inicio, el hecho de que la contemporaneidad no sólo se refiere a fenómenos coincidentes sino divergentes:

[...] contemporaneidad entonces podría estar mentando no solo una coincidencia en el tiempo sino también en otros aspectos relativos a las respuestas que, en este tiempo, se dan [...] al desafío que la historia y la sociedad plantea, como también referirse a un común conjunto de representaciones, visiones del mundo, prácticas que pueden vincularse con la idea de un imaginario de época –lo cual a su vez da cuenta no solo de lo que podrían ser convergencias sino asimismo divergencias- teniendo en cuenta la múltiple y contradictoria trama social de cada momento histórico; esto nos lleva a considerar otra posible relación, la de lo contemporáneo en el orden de la simultaneidad de fenómenos que tienen lugar en un período y que no necesariamente son coincidentes, como tampoco coetáneos o concomitantes.²

Esto alivia porque se nos presenta la posibilidad de empezar de manera distinta: no trataremos de encajar el texto en una estructura dada, lo que, a su vez, muchas veces condiciona la lectura crítica del mismo, sino que, a partir de su análisis, propondremos una posible interpretación que evidencie los vínculos y relaciones con la producción contemporánea. Ese entramado de las relaciones existentes entre la obra de este autor y su contexto es el que va a ir dibujando el panorama literario actual.

En este sentido, el texto y el contexto literario y cultural van a coincidir, no como acuerdo, sino como co-incidencia, es decir como la incidencia que estos textos tendrán en la conformación de una determinada cosmovisión que no podrá ser ignorada a futuro.

Sin embargo, si bien el panorama literario actual se va a estructurar progresivamente con los análisis de las obras particulares, existen los antecedentes que ubican la obra de Santiago Páez dentro de la temática de lo mítico. Es por eso que nos propusimos describir las aproximaciones que se han hecho sobre el tema del mito o lo mítico en la literatura ecuatoriana, para de esta manera ir enmarcando el sentido que daremos a nuestra lectura de la obra de este autor. Además, enfocaremos nuestra atención en los casos que en la crítica seleccionada se mencionan como ciencia ficción o

² Susana Cella, “Contemporaneidad lírica”, en Celina Manzoni, comp., *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 81.

ficción científica, cuyo concepto precisaremos ya que es la “rama” que más nos interesa de la narrativa de Páez porque es la que más se relaciona con una cosmovisión mítica de la realidad.

CAPÍTULO I

EL MITO Y SU SIMBOLOGÍA

El mito y la literatura: una interrelación de varios niveles

La relación entre mito y la literatura ha sido tomada desde distintas perspectivas en la crítica literaria. Es necesario esclarecer la manera en la que se han planteado dichas relaciones, por lo que citamos un fragmento del *Homenaje a Carlos Fuentes* publicado en New York, en Las Américas Publishing Co., 1972:

Si atendemos ahora a la índole del mito representado, tenemos que variar el ángulo del enfoque hacia la manera cómo se logra la estructuración mítica de la novela. Desde este punto de vista, podemos distinguir novelas en la substancia mítica del mundo hispanoamericano: 1) es iluminada por la acción de una mitología ya existente y elaborada en otras latitudes, o 2) se la instituye narrativamente por la revivencia de los ritos ancestrales, o 3) es estructurada desde la misma narración sustentada en un modo de pensar mítico.

Así partiendo de la metódica de la narración, y por razones puramente clasificatorias (no axiológicas), proponemos tres categorías en la plasmación mítico-narrativa de la realidad cósmica y humana del Continente: 1) Paramitología, 2) Inframitología, 3) Mitopoyética.³

Según estas palabras, existen tres niveles en los que el mito ingresa en el texto literario hispanoamericano: uno es la referencia a mitos de “otras latitudes” dentro de la trama de la novela, los que no estarían mencionados sino de manera tangencial en los textos literarios. Otro nivel de relación se da cuando el mito o el rito son introducidos en la novela con intención de darles un espacio de revalidación y, en este sentido, respaldan una postura política de rescate de lo tradicional y auténtico; queda más o menos claro que éste es el caso de las novelas ecuatorianas de los años treinta. Por último, en esta cita se habla de un tercer nivel en el que la novela está inundada de una forma de ver la realidad mítica, es decir que no hay una separación entre la forma de la

³ Citado por Antonio Sacoto, *La novela ecuatoriana 1970-2000*, Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, Ministerio de Educación y Cultura, 2000, p. 84

novela y la sustancia del mito. Es en este último nivel en el que afirmo se encuentran las novelas de ficción científica, y, por ende, la narrativa de Páez que se clasifica dentro de este género.

La perspectiva con la que la crítica literaria de nuestro país se aproxima a lo mítico responde, casi siempre, al segundo nivel mencionado: el mito como un pensamiento tradicional que revalida la presencia del aspecto mágico de la realidad. Es innegable la validez de esta aproximación.

Con respecto al enfoque que pretendo darle al análisis de la obra de Páez, requiere pensar la relación del mito con la novela desde el nivel tercero, es decir, donde la forma de la novela y la sustancia del mito estén intrínsecamente entrelazados. Y esto es posible en el género de la ficción científica: se trata de novelas o cuentos en las que el planteamiento mismo implica una visión mitológica de la realidad, ya que se presentan hechos fantásticos que sin embargo tienen una lógica, la de la ciencia, que le permite ser novelados: los hechos en la literatura de ficción científica se enfrentan a dos formas de entender la realidad: una científica y una fantástica. Esta presencia simultánea de dos maneras, que se concretan en dos concepciones temporales, implica un pensamiento mítico.

Vemos la necesidad de hacer un breve repaso de la trayectoria de este subgénero, precisando al mismo tiempo el concepto de ficción científica.

La ficción científica

Juan Valdano Morejón dice que la nueva generación de narradores ecuatorianos ha iniciado el novedoso (para nuestro contexto) subgénero de la ciencia ficción en cuento contemporáneo. Ejemplos tenemos en *Sacristán* (1952) de Juan Viteri Durand,

El día esperado (1971) de Edmundo Rodríguez Castelo y sobre todo en la obra de Carlos Béjar Portilla. Dice Juan Valdano: “Este cuentista ha sido el que más constancia, disciplina y acierto ha demostrado en este tipo de narración, entre nosotros; mencionaremos algunos de sus títulos: *Dulce lactancia*, *La investigación debe cesar*, *Osa mayor*, *Demasiado tarde para mirar las estrellas*.”⁴

Aunque desconocido por la mayoría, este género tiene, hoy por hoy, algunos representantes. En un artículo de *El Comercio*, titulado “La ciencia ficción crece en Ecuador”,⁵ se mencionan autores que trabajan este género, además de nuestro autor: el catedrático quiteño Jorge Valentín Miño, quien “se ha dedicado exclusivamente al género y acaba de obtener una mención en el festival Cryptsshows que cada año premia, en la ciudad de Barcelona, a lo mejor de la ciencia ficción...”; el de Leonardo Wild, autor de *Cotopaxi. Alerta roja*; en Guayaquil se mencionan a José Daniel Santibáñez y Luis Fernando Naranjo.

Para definir con precisión la noción de ficción científica, me apoyo en Tzvetan Todorov, quien incluye a este subgénero como una derivación de “lo maravilloso”:

En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, si no la naturaleza misma de esos acontecimientos.⁶

Todorov plantea que es necesario deslindar con precisión lo que, siendo “maravilloso”, no sería “maravilloso puro”; es decir diversos tipos de relatos en los cuales se justificaba de alguna manera la presencia de lo sobrenatural. Menciona así el caso de lo “maravilloso hiperbólico”, lo “maravilloso exótico”, “lo maravilloso instrumental” y lo “maravilloso científico”:

⁴ Juan Valdano Morejón, “Panorama del cuento ecuatoriano, etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”, en *Revista Cultura*, n°3, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, p. 115.

⁵ “La ciencia ficción crece en Ecuador”, en *El Comercio*, Quito, 13 de septiembre de 2008, p. 33.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, p.26.

Una de las formas de relato que se aleja de lo maravilloso puro y en el que lo sobrenatural recibe una justificación está lo maravilloso científico, subgénero que comúnmente recibe el nombre de “ciencia-ficción”. Aquellos hechos que rebasan lo natural son explicados de manera racional por leyes que la ciencia contemporánea desconoce. (T. Todorov, 1981: 26)

La afirmación de que la “explicación racional que la ciencia contemporánea desconoce” nos hace pensar que se plantea otro tipo de ciencia capaz de dar explicaciones a los hechos sobrenaturales. Es interesante en la obra de Santiago Páez el hecho de que, en la mayoría de textos, esta otra ciencia se relaciona con la sabiduría ancestral de los pueblos llamados primitivos.

Estas “leyes que la ciencia contemporánea desconoce” son, desde nuestro planteamiento, las dadas por una forma mítica de concebir la realidad, que se concreta en los símbolos universales que han permanecido en la memoria colectiva de la humanidad. Pasamos, a continuación, a precisar con mayor detenimiento la permanencia en la sociedad actual de formas de pensar míticas.

El pensamiento mítico en la actualidad

No nos interesa hacer un recuento de las diferentes aproximaciones a los conceptos involucrados; nos enfocaremos, más bien, en evidenciar cómo el mito, ese relato simbólico, se manifiesta en la sociedad actual e ingresa subrepticamente en los distintos ámbitos de la vida moderna. Resaltamos en este aspecto el auge de la literatura fantástica y, en lo que nos corresponde, a la literatura clasificada como ficción científica. Para ello he hecho un esfuerzo de síntesis que recoge algunos planteamientos básicos que, bien vistos, demuestran que subsiste en nuestros días un modo de pensar humano que puede ser calificado de mítico.

Empiezo haciéndome eco de las palabras de Kirk, que, en su libro *El mito* publicado en 1985, dice lo siguiente:

No nos interesan sólo los mitos por el papel que desempeñan en las culturas primitivas, ágrafas, tribales o no urbanas, papel que los convierte en uno de los principales objetos de interés de la antropología; ni tampoco solo por la seducción que las versiones de los antiguos mitos griegos han ejercido a lo largo de los siglos sobre la cultura literaria de occidente, sino también por la persistente querencia del hombre por trasladar a una época supuestamente científica modos de pensamiento, expresión y comunicación cuasi míticos.⁷

Con esto queremos decir que no interesa en este caso el estudio de la estructura del relato mítico, ni de su función en las sociedades primitivas, sino cómo los mitos representan una determinada concepción de la realidad y, por lo tanto, un modo de pensar la realidad: este pensamiento mítico se plasmará de distintas maneras en hechos concretos de nuestra sociedad, como por ejemplo en la literatura.

Si se acepta como válida esta idea, entonces tendremos que detenernos en definir lo que implica este pensamiento mítico al que hacemos referencia. Podemos empezar recurriendo a la muy común idea de que el nacimiento de la filosofía abre el paso del *mitos* al *logos*, o de un estado de conciencia a otro estado de conciencia. Si la filosofía se identifica con la razón, el mito se identificaría con lo no racional. ¿Cómo funciona este pensamiento no racional?

Para responder a esta pregunta nos enfocaremos en la dicotomía oralidad-escritura que, desde nuestro punto de vista y recogiendo las palabras de Walter Ong, sintetiza gran parte de la problemática planteada sobre la distinción entre mito y razón:

Los cambios hasta la fecha clasificados como evoluciones de la magia a la ciencia; del llamado de conciencia ‘prelógico’ a uno cada vez más ‘racional’; o del pensamiento ‘salvaje’ de Lévi-Strauss al pensamiento domesticado, pueden explicarse de manera más escueta y coherente como cambios de la oralidad a diversos estados del conocimiento de la escritura.⁸

⁷ G. S Kirk, *El mito*, Barcelona, Paidós, 1985, p.16.

⁸ Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 36.

El aspecto oral del mito no sólo se refiere a la carencia de la escritura sino a una determinada forma de relacionarse con el mundo. Esta forma implica estructuras mentales que se manifiestan en creencias y éstas, a su vez, en acciones, a lo que Ong, denomina “psicodinámicas de la oralidad”. Por ejemplo, para una mentalidad oral, la palabra articulada tiene poder y es, en sí misma, un suceso. En otros términos, la palabra oral crea realidades; por eso es tan respetada. Y, al ser oral, esa palabra es sonido, y de allí se deriva la importancia de los cantos y danzas que acompañan a la palabra en una sociedad oral primitiva.

Para darle una forma a este ejemplo, menciono las palabras del Génesis que dicen:

En el principio ya existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba con Dios en el principio. Por medio de él todas las cosas fueron creadas; sin él, nada de lo creado llegó a existir. En él estaba la vida, y la vida era la luz de la humanidad. Esta luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no han podido extinguirla. (Juan 1:1-5).

Al verbo se lo vincula con el acto creador mismo; el verbo tiene el don de la creación del mundo y de todo aquello que nuestros sentidos alcanzan a ver o sentir.

Esta concepción supera la definición de la palabra como signo, cuya función básica sería la comunicación. La palabra creadora implica un modo de pensar y varias actitudes de aquellos que se encuentran involucrados en el acto de la palabra. Son esos modos de pensar y actitudes en los que queremos profundizar, no tanto en su origen si no en su persistencia en la actualidad.

Por eso nos parece importante responder primero a la pregunta de cómo esos modos de pensar, orales o míticos, perviven en una sociedad en la que predomina la escritura. Aparte de muy pocas tribus ágrafas, la forma de percibir la realidad de la sociedad moderna está configurada por la escritura y todo lo que ello implica. Sin embargo, Eric Havelock dice:

Ambas, la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes.⁹

Con esto entendemos que, aunque nuestro mundo contemporáneo tiene sus pilares en estructuras formadas desde una cultura escrita, la oralidad y sus manifestaciones persisten, tanto más cuanto nos ubicamos en una sociedad híbrida de la que habla Néstor García Canclini,¹⁰ donde la modernidad coexiste con lo tradicional.

Se evidencia esto en las sociedades en las que los medios de comunicación de masa han adquirido cada vez más importancia y estos medios electrónicos han posibilitado nuevamente la entrada de la palabra oral como protagonista. Más allá de la imprenta, estos medios (la televisión, el teléfono, la radio, la computadora) implican una forma distinta de relacionarse con la palabra. Esto supone nuevas maneras de comunicarnos con los otros, con los saberes y con nosotros mismos. Incluso generan una nueva oralidad –que Ong denomina “oralidad secundaria”–, diferente de aquella propia de las sociedades que no conocen la escritura.

Entonces la cultura mediática también es oral, en la medida en que ciertas “psicodinámicas” empiezan a tener más protagonismo, como por ejemplo la relativización de los conceptos de tiempo y espacio: la ubicuidad de la que somos testigos es parte de esta manera oral de relacionarse con el entorno, en oposición a un modo científico de concebir la realidad de manera estamentada, es decir fragmentada.

La relativización del espacio y del tiempo lineales, propios de la escritura, está presente en casi la totalidad de la obra de Páez. Esta obra contemporánea representa entonces una constancia de la presencia de un pensamiento mítico en la actualidad.

⁹ Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David R. Olson y Nancy Torrance, comps., *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995, p.25.

¹⁰ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalvo, 1989.

Finalmente, el argumento más contundente para afirmar la presencia de modos orales o míticos de pensamiento en nuestros días es que en el inconsciente colectivo persisten imágenes y hechos arquetípicos; es decir que la mentalidad humana tiene grabada en su memoria ciertas imágenes y actitudes que se reiteran a lo largo de la historia. Las respuestas a las situaciones extremas, por ejemplo, han sido las mismas desde la antigüedad hasta nuestros días; serían éstas un tipo de respuestas arquetípicas o míticas.

Esta constatación no puede entenderse sin antes comprender lo que significa la afirmación de que el mito es un relato simbólico. En primera instancia podemos partir de la concepción más general de que el mito es un relato; no podría ser de otra forma, ya que el modo de pensar mítico no es conceptual, no se traduce en conceptos, se plasma en hechos concretos, que son ejemplarizantes, ya que modelan una actitud. Pero, además de esta característica, es fundamental el carácter simbólico de estas narraciones: conllevan un sentido oculto.

Me permito hacer un paréntesis: siempre persiste la duda de si al leer estas narraciones simbólicas y tratar de darles una interpretación desde la lógica escrita, se pierde el contacto con la riqueza y profundidad del símbolo en sí mismo. Pienso que la lectura de estos relatos simbólicos sólo conservaría su riqueza si el símbolo adquiere un sentido para aquél que lo descubre, más allá de su significado sintagmático, semántico, denotativo o, incluso, connotativo.

Por eso, la comprensión simbólica no es tal sino desde la experiencia del símbolo, de vivirlo. Y esta experiencia es personal. El filósofo español Eugenio Trías dice: “Es posible un acontecimiento simbólico cuando se constituye un encuentro, es decir una

relación (sym-bólica) entre cierta presencia que sale de lo oculto y cierto testigo que la reconoce.”¹¹

En otras palabras, esto quiere decir que el símbolo cobra vida solamente en su encuentro con quien lo vive. De la misma manera, el mito es común a pueblos, pero no cobra sentido sino en el encuentro de quien lo asume y descubre su significado profundo. Es a esto a lo que marco Vinicio Rueda denomina “operación simbólica”.¹²

Dicho esto, quisiera aclarar que el relato mítico es simbólico de manera ontológica: su contenido siempre conlleva un sentido universal, pero este sentido solo es accesible para aquel que lo descubre. Aunque en este caso no nos enfrentamos a un mito, sino a un texto narrativo que contiene simbología mítica, éste traspasa las barreras del tiempo y espacio concreto a través de la persistencia de modelos de pensamiento colectivo llamados arquetipos. Esto aparentemente contradice la afirmación hecha anteriormente acerca del aspecto personal del símbolo, pero si bien es cierto que la forma de manifestarse del arquetipo es personal, el patrón que podemos reconocer en él, el modelo, es común a todos los seres humanos. Este planteamiento se deriva del concepto de *inconsciente colectivo* de C. G. Jung:

He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual, sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.¹³

Es posible, por lo tanto, encontrar analogías entre las imágenes producto de la mente moderna y las imágenes de una mente primitiva: sus imágenes colectivas, sus motivos mitológicos o arquetipos. En este sentido, podemos afirmar que en el hombre

¹¹ Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona, Círculo de lectores, 2000, p. 35.

¹² Marco V. Rueda, *Mitología*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sf.

¹³ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981, citado por Luis Alberto Granja, *El viaje del héroe a través de la materia médica*, Quito, Abya-Ayala, 2005, p. 65.

moderno persisten formas míticas de concebir la realidad y de explicarse ciertos fenómenos que, a pesar de la ciencia, no tienen nominación posible. Insistimos en que la manifestación más evidente de esta persistencia es el auge de la literatura fantástica y de su derivado, la literatura de ficción científica.

Una vez argumentada la afirmación de la presencia de una mentalidad mítica en la sociedad actual, paso a sistematizar,¹⁴ de manera sintética, las actitudes que el pensamiento mítico implica y que se pueden evidenciar en las producciones culturales de la actualidad, como por ejemplo en las obras literarias:

a. Todo acto humano se deriva de los hechos ejemplares realizados por los dioses o por los héroes de los relatos míticos. Ningún acto tiene sentido en sí mismo, si no es porque reitera un acto primordial de un dios o héroe que dio origen a las cosas y que enseña su funcionamiento justo.

b. La metamorfosis es posible. Esto implica una visión sobre la vida más sintética que analítica: no distingue la vida en clases y subclases, más bien la considera como un todo continuo que no admite escisión. De esto se deriva la posibilidad de que exista la capacidad de la metamorfosis: no existe diferencia entre los diversos reinos naturales, nada posee una forma definida ni estática. Actualmente, hay una tendencia a retornar a la naturaleza, y el discurso que sostiene esta necesidad plantea la no separación del hombre de los demás seres del mundo natural.

c. El tiempo se vive desde El Gran Tiempo: el presente, el pasado y el porvenir se unen en uno solo sin que haya línea marcada de separación. Las generaciones forman una cadena ininterrumpida. Una de las consecuencias de la predominancia de los medios de comunicación masiva es justamente ésta.

¹⁴ Los puntos de esta síntesis están tomados de: Alberto Chislovsky, *Jung y el Proceso de Individuación: un enfoque mítico-simbólico*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1994.

d. Toda manifestación natural puede ser regenerada acudiendo a su origen. Esto es posible gracias a la concepción no lineal del tiempo en donde el origen puede surgir en el presente a través del símbolo y el rito. Por ejemplo, una enfermedad se curará regresando al origen de ella, o reiterando en el presente el acto ejemplar que dio el carácter curativo a determinada planta. En la actualidad es cada vez mayor el uso del rito con propósitos definidos, desde una tendencia religiosa.

e. La palabra es respetada: la palabra da origen al mundo. Se deriva también la importancia del sonido y de lo que lo genera y acompaña: la música o musicalidad y la danza. Es evidente la predominancia de lo audiovisual en nuestros días.

Estos aspectos propios de una mentalidad mítica son los que han persistido (aunque subrepticamente) a lo largo de la historia de la humanidad y que se manifiestan en la actualidad de diferentes maneras. En lo que a este estudio respecta, la manifestación que nos interesa es la literatura de ficción científica y los símbolos que traducen ese pensamiento mítico.

La simbología mítica en la narrativa de Santiago Páez

Lo que en este trabajo sobre la obra de Páez nos proponemos confirmar es que su narrativa de ficción científica está estructurada desde la tensión entre un pensamiento científico y un pensamiento mítico. Evidenciamos en la narrativa de Páez la presencia de varios símbolos que estudiaremos por separado, pero sin perder de vista que se interrelacionan constantemente en un entramado de sentidos.

En primer lugar, abordaremos el tema del tiempo mítico. El comienzo y el fin desde una concepción mítica tienen como característica que son repetibles: todo fin implica un comienzo, y viceversa. Entonces: el tema del fin del mundo se verá

relacionado con un nuevo surgir. Esto se puede apreciar claramente en *Shamanes y reyes*,¹⁵ en casi todos los cuentos de *Profundo en la galaxia*¹⁶ y en “Uriel, cuarta y última crónica”, de *Crónicas del Breve Reino*.¹⁷ Nos apoyaremos en las investigaciones hechas por Mircea Eliade sobre el mito del eterno retorno, en su libro del mismo nombre. Insisto en la presencia de la metamorfosis, así como el uso de la palabra (canto, poesía) como puente de unión entre los tiempos.

En esta primera parte también profundizaremos el tema de la coexistencia de mundos en distintas dimensiones. Esta coexistencia se evidencia en el caso de *Shamanes y reyes*, por ejemplo, por medio del sueño; también se manifiesta a través de los ritos, como es el caso del mismo libro o en muchos cuentos de *Profundo en la galaxia*. O simplemente se explica por el uso de la tecnología que lo hace posible, como en “Uriel”, aunque esta tecnología también tiene un carácter mítico.

En segundo lugar, analizaremos al héroe mítico. Éste tiene siempre un recorrido o un camino que cumple básicamente con tres pasos: separación, iniciación, retorno. Ese trayecto está lleno de peligros y casi siempre conduce a la renovación del héroe mismo y a la renovación de un ciclo, o del cosmos entero. Este héroe, como afirma Joseph Campbell, tiene “mil caras”: hemos considerado, en el caso de la narrativa de ficción científica de Páez, principalmente a los héroes que se presentan bajo las siguientes figuras: el chamán, el peregrino, el guerrero y el rey.

Consideramos que estas dos grandes puertas nos permitirán una aproximación bastante completa de la simbología mítica presente en la obra de este autor ecuatoriano.

Como vemos, el planteamiento de la existencia de simbología mítica en la obra de Santiago Páez se sostiene en las ideas más importantes expuestas en este capítulo: la

¹⁵ Santiago Páez, *Shamanes y reyes*, Quito, Ediciones El tábano, 1999.

¹⁶ Ibíd., *Profundo en la galaxia*, Quito, Abrapalabra, 1994.

¹⁷ Ibíd., *Crónicas del breve reino*, Quito, Paradiso, 2006.

existencia de una literatura que se estructura de manera mitopoyética, es decir cuya narración contiene, intrínsecamente, una cosmovisión mítica; la afirmación de que los relatos de ficción científica son un ejemplo muy claro de esta interrelación; la constatación de que en la actualidad persiste un pensamiento mítico, entre otras razones por la nueva perspectiva espacio-temporal dada por los medios de comunicación masiva; y, por último, la idea de que esta forma mítica de concebir la realidad se concreta en símbolos universales: en este caso el tiempo circular y el héroe.

CAPÍTULO II

TIEMPO MÍTICO

La regeneración del cosmos

En última instancia, pensó el anciano, tal vez el mundo y la vida de las generaciones no funcionaban como un haz de luz disparado hacia el porvenir, sino que reproducían más bien, la acción de ese dragón mitológico que se devora, preña y pare a sí mismo, repitiéndose idéntico en sus ciclos espantosos. (S. Páez, 2006: 471)

Claramente en estas palabras se hace alusión a un tiempo circular, reiterativo, que se opone a un tiempo lineal. Esto lo dice uno de los personajes de “Uriel”, última crónica de la novela de Santiago Páez, *Crónicas del breve reino*, Aitor Arvizú, el anciano cuya función es ayudar con sus conocimientos a que la misión de los héroes se cumpla: Uriel Buitrón y Ferrán Puigvalls tendrán que llegar al centro del castillo de la Walsain Esterhazy y destruir la maquinaria que este ser depravado usa para viajar a través del tiempo, con la intención de dominar el mundo. Al final de la aventura, Aitor Arvizú reflexiona sobre el futuro, en el que se proyecta un nuevo ciclo idéntico al que acababa de pasar, como un volver al inicio.

Esta vuelta al inicio del ciclo, según este texto, tiene como esquema la decadencia del mundo tecnológico y el posterior regreso a la barbarie, vista como la única salida para la humanidad. La era de la tecnología empezó su decadencia cuando el hombre olvidó su condición humana y se convirtió en simples datos: “donde funciona un centro de Información y Control: el núcleo del almacenamiento de todos los datos que se guardan sobre todos los humanos, sobre sus acciones y sobre sus circunstancias”

(S. Páez, 2006: 372). En este sistema de datos e información clasificada, a pesar de la idea de orden y control, se presenta una sociedad humana caótica:

Eran pocas las partes de la ciudad controladas por lo que quedaba del Gobierno de Quito: lo que había sido zona bancaria y comercial, esos viejos edificios levantados en los últimos años del siglo XX. Todas las demás edificaciones se desmoronaban; se deshacía en polvo y cascajo la fuerza de un millón de brazos que estiraron sus tendones para elevar del suelo ladrillos, piedras sillares y el mortero que amalgamó por siglos paredes y arquitecturas, frisos, cúpulas y capiteles. (S. Páez, 2006: 381)

El ser humano se inserta en este contexto de caos en el que se enfrentan básicamente dos fuerzas: las máquinas y sus datos, y los humanos y su humanidad.

En la última de las *Crónicas del Breve Reino*, es muy claro el enfrentamiento que se plantea entre civilización y barbarie. Permanentemente se evidencia un cuestionamiento al estado de desarrollo de la civilización. El desarrollo tecnológico se presenta como el germen de la decadencia de la sociedad humana: la dificultad de los códigos tecnológicos hicieron que se centralizara el acceso al poder; esto se traduce en la creación de los centros transnacionales de seguridad, que, finalmente, eran instituciones de control y coerción. En el caso de esta crónica se habla del “Alto Comando Transnacional de Seguridad”, organismo que los héroes finalmente rechazan a favor de la recuperación del aspecto más humano de la vida:

Luego de matar a Esterhazy y destruir su invento, Ainoa, Uriel y Ferrán se habían convertido en enemigos del Alto Comando Transnacional de Seguridad. (...) Podían escapar de la venganza de Carneiro y de sus amos, pero sólo tendrían éxito al hacerlo si lograban perderse en esas tierras desconocidas de la cuenca amazónica en las que germinaban nuevas comunidades: asociaciones primitivas, pero libres de toda atadura con el pasado del país, y celosas de su independencia selvática y salvaje. (S. Páez, 2006: 472)

Como vemos, en este caso, gana la barbarie, luego de la decadencia y debacle de la civilización: los héroes tienen que huir a un espacio salvaje, y con ellos parten los niños que fueron rescatados de las perversas manos de Esterhazy, con la

intención de encontrar que las comunidades del camino los acojan. Además se les suma un grupo de cómicos, especie de juglares, que circulan a lo largo de la historia del libro entre guerras y bombas, y quienes “esperaban encontrar una ciudad nueva”, haciendo alusión a una mítica ciudad proyectada por la expedición que tiene lugar en “Adolfo”, crónica anterior a “Uriel” del libro *Crónicas del breve reino*. Subyace la idea de que, al final, se dará un nuevo comienzo, en el que el lado “humano” se recobra.

Detrás del enfrentamiento permanente entre civilización y barbarie, o de tecnologización frente a humanización, se encuentra presente la idea de la regeneración cíclica del mundo. Para que la recreación del mundo se dé es necesario que ingrese nuevamente al caos del que surgió (la barbarie, lo no delimitado), que simbolizaría al mismo tiempo el fin y el comienzo de un nuevo ciclo: “el comienzo estaba orgánicamente ligado a un Fin que lo precedía, y este ‘Final’ tenía la misma naturaleza que el ‘Caos’ anterior a la creación, y que por esta razón, el Fin era indispensable para todo comienzo”.¹⁸

Esta cosmovisión mítica está presente también en la novela *Shamanes y reyes*, en la que se narra la lucha entre dos fuerzas, representadas por Vogul, un shamán hermano mayor del rey, Siturma, quien renegó de su calidad de primogénito al escuchar las voces de los espíritus; y por Vrahagal, shamán poderoso quien trabaja desde los sueños, menoscabando las fuerzas del rey para que se produzca la sucesión del trono. Estos personajes, ubicados en el 3750 aC, se enfrentan en una lucha a muerte en sueños y esta lucha los envía al tiempo del origen de su planeta: 2170, en la nave Falke 26. En esta época esta nave cumplía una misión secreta: construir la nave más grande jamás planificada con el fin de llevar a un grupo de humanos a una larga travesía espacial e histórica, en la que olvidarían sus orígenes y volverían a cursar por todos los estadios

¹⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 67.

históricos que se conocían (en el estadio primitivo es en el que se encuentra ubicada la historia de Siturma, Vogul y Vrahagal), para, llegado el momento, desembarcar en un nuevo mundo donde reiniciarían una nueva vida. Todo esto por con la intención de proteger a la raza humana que corría el peligro de desaparecer del universo. También aquí se hace presente la lucha por el lugar de la humanidad que se ve lanzada al espacio porque ya no tenía cabida en un mundo dominado por las máquinas.

Para cambiar el curso de este Proyecto, el shamán Vrahagal viaja en el tiempo al momento en que se originó, en el año 2170; mientras Vogul, ignorante de la trascendencia de las intenciones de Vrahagal, se le opone en una lucha a muerte, defendiendo a su hermano, el Rey.

En las acciones de esta novela notamos que el cambio o la regeneración del mundo en el que viven Vogul y Vrahagal (año 3750 dC) se produce volviendo al origen de su universo (el año 2170 dC), a través de los sueños. Es solamente en este espacio-tiempo en el que es posible la regeneración, y Vrahagal lo sabe.

La vuelta al origen se justifica por una muy particular cosmovisión mitológica: la regeneración del universo no puede darse si no es por un retorno a los hechos primigenios que hicieron posible esa existencia. En otros términos, toda actualización implica un retorno al origen, que es desde donde las cosas adquieren sentido y realidad y pueden ser cambiadas; en este caso, el cambio se opone a la idea de novedad, porque está regido por leyes cósmicas que van más allá de la voluntad personal y del devenir de la historia.

Es muy importante la idea de que todo cambio tiene un sentido cósmico (mítico), que trasciende los deseos o proyecciones personales (que se relaciona con la historia, en la medida que el individuo libre para optar nace con ella): este sentido cósmico es el de la necesaria regeneración del universo cada cierto tiempo, para

recordar el origen sagrado y en cierta forma para negar la historia, que en otras palabras sería un olvido de ese origen.

Siturma había entrado en el devenir del tiempo, es decir en la historia: su reinado empezaba a ser más la respuesta a una voluntad particular que a las leyes de renovación cíclica. Tenía que existir una lucha para permitir el surgimiento del rey que el cosmos requería. Así, el tiempo se vive desde el Gran Tiempo y no desde el devenir histórico; de esta manera las cosas vuelven a un orden divino: “Desde el punto de vista de la eterna repetición, los acontecimientos históricos se transforman en categorías y así vuelven a encontrar el régimen ontológico que poseían en el horizonte de la espiritualidad arcaica”.¹⁹

Un acontecimiento histórico tiene validez siempre que sea repetible y renovable, es decir, que se convierta en una categoría que responda al orden de los dioses. El problema para una sociedad arcaica se produce cuando el ser humano olvida que un hecho histórico o un personaje histórico responden a un arquetipo (o categoría) y niega el orden natural de los acontecimientos: ya no correspondía a los parámetros naturales el que Siturma permaneciera en el poder, el consentimiento de los dioses ya había terminado.

Además, toda renovación implica un regreso al origen de las cosas y los seres, desde donde se da la posibilidad a un nuevo comienzo en el que las condiciones para la humanidad serán óptimas: el mito del paraíso primordial. Este paraíso primordial, como en el caso de *Shamanes y reyes*, se abre, en las sociedades arcaicas justamente con la entronización de un nuevo rey: “A menudo, como era de esperar, el período paradisíaco se abre con la entronización de un nuevo soberano” (M. Eliade, 2001: 81).

¹⁹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 78.

En *Shamanes y reyes*, la transición de un estado negativo a uno positivo se evidencia por la repetición de una misma escena dos veces: en la una, una niña pastora se aleja de su grupo y se aproxima al palacio del Rey. Se acerca su madre y le reprende diciéndole que es una mujer y que no puede ver, ni siquiera hablar de él, mientras la golpeaba y la llevaba lejos del palacio. La novela termina con esta misma escena pero distinta, puesto que el cambio cósmico logrado por Vrahagal ya había modificado el cosmos entero:

Una niña, separándose del grupo de pastores, se aproximó al palacio. Atraída por las risas de los guardias, por su vestimenta y estatura, quedó pasmada observándolos. La luz brillaba en sus ojos y en las charreteras metálicas de sus uniformes. Fascinada, la pequeña so sintió los pasos de su madre, quien, acercándosele por la espalda, le revolvió los cabellos.

[...]

-Quiero ver a la anciana del palacio –gritó la niña.

-Verás a la Gran Madre en la fiesta de primavera.

[...]

La madre volvió a jugar con el cabello de su hija. Mientras se alejaban, una mujer vieja, alta, de mirada intensa y expresión afable, apareció en la puerta del palacio (...) La niña a hurtadillas, miró el rostro de la anciana. La Gran Madre le hizo un guiño casi imperceptible. (S. Páez, 1999: 112)

Finalmente, notamos que de alguna manera se manifiesta cierta nostalgia por un pasado en el que todo fue mejor, ya que el tiempo fuerte es el que está más próximo al del origen. A esto se hace alusión a lo largo de toda la obra, especialmente cuando se topa el tema de las armas. Citamos de corrido algunos ejemplos tomados de diversos textos para comprobar esto:

– ¿Siempre jugando con sus armas, don Dimitri? –el asesino guardó silencio por lo que Moreta continuó -; nunca he entendido esa afición suya al acero y el plástico. ¿Me explicará algún día?

–Son mis herramientas –dijo, hosco, el aludido.

–Pero yo podría facilitar armas nuevas. Ese cachivache que usa debe tener unos cincuenta años.

[...]

–Hace treinta años, más o menos, se empezó a incorporar, secretamente, en todas las armas un circuito integrado microscópico que permite identificar y rastrear cada pieza, tanto desde un satélite como desde tierra. La mayoría de armas anteriores fueron intercambiadas por nuevas. Fue una de las primeras

medidas de control de las Transnacionales. Usar estas armas es estar en el monitor de alguien. (S. Páez, 2006: 389)

Reconozco que es un arma antigua, pero no me acostumbro a otra; la fabricación de Oviedo en 1920, en ese tiempo era el arma reglamentaria del Ejército español. Para la época en la que me encontraba era una rareza, aunque no al punto de despertar sospechas. En mi trabajo me convenía, era precisa, tenía que serlo con su cañón de ocho pulgadas, y rápida; claro, era también un poco voluminosa y pesada, casi un kilo, pero con las balas que tenía podía arrancarle el brazo a un sujeto robusto, una potencia de fuego así da mucha confianza. (S. Páez, 1994: 119)

– ¿Qué información posee del sujeto? –El sicólogo sabía que muy poca.
–Es colombiano o entrenado allí. Tiene el *modus operandi* de los comandos de la Narcodictadura: usa un puñal de ataque, un arma antigua pero, contra eso, el tejido electroblindado no sirve. Está bien entrenado. (S. Páez, 1994: 22)

Esta manifestación de nostalgia por el pasado da cabida a una idealización que se hace evidente a través de ciertos objetos (o ciertas acciones), como en este caso las armas, mediante los cuales se *actualiza* en el presente el pasado, y en esa medida se convierten en objeto simbólicos. Trataremos este aspecto en el siguiente punto: ¿Cómo se produce la paradoja de la coexistencia de dos tiempos-mundos?

La coexistencia de tiempos: el ritual

En el tiempo circular está abierta la posibilidad de que varios tiempos coexistan en un mismo instante. La idea de sucesión temporal no existe; el pasado, el presente y el futuro pueden manifestarse en un instante. Pero esta coexistencia no se manifiesta en la vida corriente, es necesario algún evento que rompa las leyes y el orden natural o es necesaria la intervención consciente de un acto simbólico como el ritual.

El ritual es el acto a través del cual se puede actualizar el Gran tiempo, es decir el tiempo del origen. Actualizar no se refiere únicamente a recordar, al actualizar el Gran Tiempo se hace realmente presente. Eliade precisa la diferencia que existe entre

conmemoración y actualización: “Sin duda, el 14 de Julio, habiéndose convertido en la fiesta nacional de la República Francesa, conmemoramos anualmente la toma de la Bastille, pero no reactualizamos el evento histórico propiamente dicho. Para el hombre de las sociedades arcaicas, al contrario, lo que ocurre *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos.” (M. Eliade, 1963: 26)

Para que esto se produzca no se trata sólo de conocer el pasado de algo, se trata de convocar el momento de la creación del mundo:

No basta con conocer el “Origen”, es necesario reintegrar el momento de la creación de tal o cual cosa. Esto se traduce en un “regreso hacia atrás”, hasta recuperar el tiempo original, fuerte, sagrado. Y, como ya lo hemos visto y lo veremos más profundamente, la recuperación del Tiempo primordial, único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad, se obtiene, sobre todo, por la reactualización del “comienzo absoluto”, es decir la creación del Mundo. (M. Eliade, 1963: 54)

Cualquier manifestación concreta tiene su origen en la creación del mundo, es de ese momento del que se produce toda una cadena de eventos que la llegan a conformar. De allí que los rituales, sea cual sea su objetivo, recurren a este tiempo sagrado de la primera creación.

Podemos observar esta idea en la obra de Santiago Páez. En “Yachak”, el primer cuento de *Profundo en la galaxia*, narra la extraña experiencia de un Yachak, quien presintió una grave enfermedad de nuestro mundo. Esta enfermedad era el resultado (lo supo después) de la incursión de una diminuta “nave viva” y sus tripulantes, los TSKZZ de Orkyyum (sociedad en la que las máquinas controlaban todo, salvo el miedo), que al perder el control ingresó a nuestro espacio. Esta presencia hizo que el mundo se desestabilizara: el futuro de todo lo existente era desaparecer.

Pero el Yachak recurrió a sus conocimientos y realizó un ritual: “Sobre un mantel blanco, el yachak había dispuesto sus piedras en las posiciones exactas. Cada una estaba a la distancia debida de las demás, entre todas reproducían el mundo y las

fuerzas que lo constituyen.” (S. Páez, 1994: 12) El Yachak vuelve así al origen del universo, y desde allí convocará a la fuerza de las piedras. Fue así como logró que la enfermedad de los TSKZZ, el miedo, no se instalara en su mundo. Invocó a todas las fuerzas para curar el mal de espanto y la diminuta nave de los extraviados se elevó y se perdió en la noche. Esto es posible porque al actualizar el momento de la cosmogonía, el Yachak adquiere poder sobre las cosas y los seres: “En efecto, conocer el origen de un objeto, un animal, una planta, etc., equivale a obtener sobre ellos un poder mágico, gracias al cual llega a dominarlos, multiplicarlos o reproducirlos a voluntad.” (M. Eliade, 1963: 28) Con este poder, las enfermedades pueden ser curadas, porque, al existir, también tuvieron un origen.

Vinculado al tema del rito está presente la idea del poder de la palabra hablada: “El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder.” (W. Ong, 1987: 39) Además, estos pueblos consideran que especialmente los nombres confieren poder a las cosas. El Yachak, para invocar el poder de los dioses, cristianos y paganos, pronuncia estas palabras: “*Jesucritu jesucristu, / Taita Cayambe, taita Chimbo, / Mama Cutacachi, / San Pidritu/ San Jusi/ Shamui, sahmuĩ*”.

En el caso de este cuento, es bastante evidente la presencia de una mentalidad mítica, ya que el personaje mismo es un yachak, es decir un hombre que en las sociedades primitivas es el encargado de guardar el conocimiento y compartirlo sólo con los iniciados. Esto mismo ocurre en *Shamanes y reyes*, ya que la batalla más importante se lleva a cabo entre dos shamanes, Vogul y Vrahagal, y ocurre en el mundo de los sueños, al que tienen que ingresar a través de un rito.

Un perfume suave se desprendió del líquido que se fue condensando hasta quedar transformado en miel.

–Vrahagal.

–Voy –respondió el Shamán y penetró en el mundo de los sueños. Una batahola de murmullos lo envolvía, caminaba entre mantos de lluvia irisada. Una abeja muy amarilla se le posó en la mano

– ¿Qué buscas? –preguntó el insecto.

–El cambio, la paz –el Shamán tembló-. (S. Páez, 1991: 44)

El mundo de los sueños, al que sólo pueden ingresar los shamanes, es en donde se establecen las verdaderas leyes del mundo histórico. Por eso, tanto Vogul como Vrahagal acceden a él para poder modificar (en el caso de Vrahagal) o mantener (en el caso de Vogul) la dinámica del tiempo en el que vivían, el 3750 dC.

El rito hace posible que tanto Vrahagal como Vogul ingresen al Gran Tiempo, el tiempo de la cosmogonía: el 2750 dC. Como ya lo hemos explicado antes, sólo en este tiempo es posible la transformación de las cosas y las situaciones, porque este es el tiempo en el que se encuentra el conocimiento del origen y el poder de modificarlo.

Durante el desarrollo del Proyecto Cronopios, hizo falta que Jairo Farfán, el encargado de la seguridad, ingresara, por una pérdida de consciencia, al mundo del inconsciente, de los sueños, para comprender que las fuerzas que actuaban alterando los objetivos del proyecto provenían de otra dimensión y sus intenciones eran transformar la estructura del espacio: “Y todo ese inmenso proyecto estaba en peligro. Jairo podía percibir, de una manera imprecisa y aterradora, la inmensa fuerza que pugnaba por alterar el orden de las cosas, el futuro entero.” (S. Páez, 1999: 97)

Eran Vogul y Vrahagal que actuaban desde el mundo de los sueños, irrumpiendo, a través del rito, en el tiempo de Farfán para modificarlo. Notamos en ambos casos, la importancia de la sonoridad presente en el rito, la cual está relacionada con un aspecto oral de la cultura arcaica. La entrada de Vrahagal al mundo de los sueños se produce así: “El Shamán empezó a cantar. Su voz grave, armoniosa, fue aumentando en intensidad hasta llegar a un volumen atronador [...] El Shamán se

descolgó hacia el mundo de los sueños sin abandonar el banco, sin perder de vista el cuenco de la leche plateada.” (S. Páez, 1998: 92) La entrada de Vogul también contiene un alto grado de sonoridad, pero con sonidos de tambores y danza: “Vogul empezó a danzar. Su cuerpo anguloso, huesudo, adquirió con los movimientos una extraña majestad. Parecía por momentos una víbora, un pájaro, un felino. Acompañaba a sus gestos y contorsiones con golpes rápidos y sonoros dados en el tambor.” (S. Páez, 1999: 53)

Todas las danzas, para la mentalidad mítica, han sido sagradas en su origen, es decir han tenido un modelo extrahumano. Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico, y en esa medida es utilizado en los rituales para abolir el tiempo profano, de la duración, y aquel que reproduce el hecho ejemplar se transporta a la época mítica en la que se realizó por primera vez esa acción.

Otro caso de la presencia del ritual como manifestación de una mentalidad mítica se da en “Sicario”. Las acciones de este cuento tienen lugar en el año 2114, cuando Estados Unidos se había desintegrado y la Unión Soviética se había extinguido, y Ecuador era una especie de Suiza: desde este país la Narcodictadura colombiana y el gobierno de Sendero Luminoso en Perú enviaban sus cargas de droga al resto del planeta (podemos observar de paso la continua alusión en los cuentos de *Profundo en la galaxia* a la decadencia del mundo moderno, que hemos analizado anteriormente). Como vemos, así como en otros cuentos, el contexto en el que se desarrollan las acciones hace referencia a circunstancias de la realidad más próxima a nosotros, en este caso a dos países vecinos como Perú y Colombia, retratados en una problemática todavía vigente.

La Hermandad de los Monjes del Laberinto se había ocultado en las catacumbas de la ciudad de Quito. Ellos habían mandado a un Sicario para que se entrenase en el

cuerpo de seguridad de la Narcodictadura, y asesinara al Dr. García Almeida, quien controlaba con su banco todo el aspecto financiero de Ecuador y era el hombre de confianza de la Seguridad Mundial.

Para realizar su trabajo, este Sicario tuvo que salir al mundo y olvidar su origen, pero los monjes, a través de rituales, como La Marcha Sagrada, mantenían una conexión telepática para recordarle al Sicario el objetivo de su misión y que no se perdiera en su olvido, pues entonces no podrían volver a recuperarlo. Este ritual consistía en la formación de una cadena de Monjes, quienes al unísono empezaban a “apoyar, alternados, uno y otro pie. Con ronco gemido, cien gargantas acompañaron cada movimiento.” (S. Páez, 1994: 32)

Gracias a la persistencia del ritual en los momentos más difíciles en la huida del Sicario a través de las catacumbas existentes bajo la ciudad, a donde no llegaban las redes de seguridad electrónica, el Sicario logra recordar el objetivo de su misión, escuchando la pregunta formulada por los Monjes y transmitida telepáticamente: ¿por qué lo mataste?

En este caso se ve que la salvación del Sicario se produce por el recuerdo de su historia, de los sucesos ocurridos anteriormente, en este caso el hecho de haber asesinado a alguien para mantener oculto el secreto de su existencia. Este recuerdo es actualizado a través del rito que mantiene en la conciencia del Sicario la pregunta ¿por qué lo mataste? Si bien hemos afirmado, siguiendo las palabras de Mircea Eliade, que el rito anula el tiempo histórico, desde una perspectiva más orientalista, el recuerdo de la historia también lleva al origen y por lo tanto también actualiza el pasado. En este sentido el olvido de la historia, del origen de los actos, conllevaría el fin:

Recordó la expresión de asombro con la que los primeros tres hombres de la policía que había encontrado recibieron la muerte de sus manos. Luego había escondido los cuerpos y adoptado el esquema neuronal de uno de ellos, para despistar a los sensores que barrían los túneles.

A continuación, su memoria le mostró con claridad la escena del asesinato de la última pareja de policías, su huida y...

En ese punto un nuevo terror lo atenazó, acurrucado como estaba en la superficie irregular del nicho. Su memoria desbocada, rota, fue incapaz de presentarle secuencias ordenadas. Sus recuerdos se debatieron dispersos en imágenes, parlamentos, risas y crujidos indescriptibles. Con el último destello de conciencia pudo sentir cómo el control de su cuerpo lo abandonaba. En violentas convulsiones golpeó sus miembros como las rugosas y duras paredes del nicho. (S. Páez, 1996: 28)

En este caso, la necesidad del rito es la de mantener viva la memoria. Y esto plantea una diferencia con la forma ritual presente en *Shamanes y reyes*, por ejemplo. La idea de que podemos enfrentarnos a la obra del tiempo a través del recuerdo se confronta con la idea del regreso al origen “instantáneo”, planteado por los métodos arcaicos. Esta idea del regreso al origen a través del recuerdo es una idea que, en la época moderna, sistematiza el psicoanálisis. Se evidencia así dos formas de regreso a la fuente de las cosas o de los actos:

Vemos la diferencia entre el primer tipo, cuyo modelo es la abolición instantánea del Mundo y su re-creación. Aquí, la memoria juega un rol capital. Nos liberamos de la obra del Tiempo por el recuerdo, por la anámesis. Es esencial acordarse de todos los eventos de los que hemos sido testigos en la duración temporal. Esta técnica es entonces solidaria de la concepción arcaica que hemos discutido largamente, es decir la importancia de conocer el origen y la historia de una cosa, con el fin de manejarla. (M. Eliade, 2001: 45)

Además, en el caso de este cuento, resulta significativo el que esta recuperación de los recuerdos se haga efectiva a través de una pregunta y no a través del recuento de los hechos. Parece estar planteado el hecho de que el recuerdo es personal, nadie puede recordar por otro. Esta idea se relaciona con lo expuesto anteriormente acerca de que el símbolo adquiere sentido en el encuentro con la experiencia personal.

El arte como la búsqueda del gran tiempo

A lo largo de la obra de Santiago Páez, se hace permanentemente alusión al poder de evocación de la poesía, que supera una concepción lineal del tiempo porque se sustenta en el planteamiento de que ella, o el arte en general, en su esencia representan la búsqueda del Gran Tiempo, en el que se ha superado el deseo o la aversión:

La primera función del arte es exactamente lo que ya he mencionado como la primera función de la mitología: transportar a la mente en la experiencia para que pase de largo ante los guardianes —el deseo y el miedo— de la puerta del paraíso hasta el árbol interior de la vida iluminada.²⁰

Campbell se refiere con estas palabras a que el arte, igual que el mito, tiene como primera función “la reconciliación de la conciencia con las condiciones previas de su propia existencia” (J. Campbell, 2006: 124). La poesía y el arte en general serían un mecanismo para reconciliar, unir la conciencia, el presente, con las condiciones previas, el pasado. En cierta manera, el arte actualiza el pasado, “el paraíso”, así como los ritos lo hacen.

Son muchas las formas que toma esta idea en los cuentos de Santiago Páez. Mencionamos a continuación algunas de ellas:

“Profundo en la galaxia”, cuento que da nombre al libro, narra una historia que ocurre en los páramos de Perth, en la que una caravana de viajeros compuesta por cuatro comerciantes (Yonax, Pinox, Antra y Xemayetl) y una docena de guardias armados para protegerlos de los bandoleros, se detiene a pasar la noche. Un peregrino, un personaje muy respetado y considerado santo, se dirige a ellos para pedirles un plato de comida. Luego de comer se puso a cantar y fue Xemayetl el más sorprendido: nunca antes había escuchado esas canciones y sin embargo la letra era remotamente recordada por él. Xemayetl no pertenecía a ese mundo, había sido desterrado del suyo por la Gran Computadora Central que pautaba la vida humana de su planeta. Ésta desechaba de su

²⁰ Joseph Campbell, “Los temas mitológicos en la literatura y el arte”, en *Mitos sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 2006, p. 151.

mundo a todo aquel que fuera demasiado nostálgico, o demasiado solitario, como Xemayetl.

A propósito de los peregrinos, se contaba una leyenda: existió una vez un planeta en lo profundo de la galaxia, antes de que se pudiera viajar por las estrellas, que se extinguió porque los humanos que lo habitaban podían sentir más que cualquier otro ser, tal vez por enfermedad, tal vez por deformación heredada. No podían impedir que las emociones les tomaran y controlasen... mataban y morían por odio o por amor. Pero esta incapacidad les había dotado de un don especial: cantaban, y esas canciones sólo quedaban en el recuerdo de los peregrinos. Éstos nacían con este mal y al crecer, una fuerza incontrolada los llevaba a separarse de sus semejantes, la Fe. Se dedicaban a viajar toda su vida de santuario en santuario. Todo este mundo, Kourion, moriría sin los peregrinos, porque la vida en este mundo dependía de que los peregrinos siguieran caminando.

La caravana fue atacada por unos bandoleros. Durante el cruce de fuegos, el peregrino fue herido y murió. Todos, sorprendidos, bajaron sus armas y se sentaron a esperar la muerte. En la espera, algo totalmente inesperado ocurrió: Xemayetl, al sentir tanta frustración, dolor e ira, empezó a cantar, sin entender las palabras que salían de su boca. Yoxnana comprendió todo: Xemayetl era un peregrino y se habían salvado de la muerte.

En este caso, el canto es la forma por la que el personaje Xemayetl recupera su memoria, y de esta manera se salva y salva al mundo. La canción está ligada a la reminiscencia de un sentimiento profundo de pesar, que es el sentimiento por el cual se recuerda el sufrimiento del ser humano en un mundo de penas. Detrás está la idea de que hubo un mundo mejor, tema tratado anteriormente. La canción entonces

simbolizaría el recuerdo de un tiempo pasado y el sufrimiento de haberlo perdido; de esta forma se actualiza ese tiempo y así se posibilita la vida.

Esto se manifiesta también por la paradoja de la presencia de lo tradicional (la canción es el pasillo “Lamparilla”) en un mundo a-tradicional futurista, en el que el individuo sólo es un dato más de un sistema tecnológico. En esta paradoja está presente la idea de actualización. Vale recalcar que esta referencia a un pasillo tan tradicional esconde la nostalgia por un pasado mejor, tema mencionado en el primer apartado de este capítulo.

Otro caso ejemplar para este punto que hace referencia al poder de la poesía para evocar el Gran Tiempo se presenta en el cuento “Amaru, poeta de Shyric”. En este cuento, Vaal Noor, el Dictador, se ve obligado a seguir un extraño plan para salvar al universo de la dominación de las Inteligencias Artificiales. El plan consistía en ponerse en contacto con un grupo de humanos independientes que vivían en la ciudad de Shyric, en el planeta Baktin, abandonado por los centros de información y seguridad. Este grupo tenía en sus manos un arma muy poderosa, capaz de destruir las inteligencias y Vaal Noor tenía que descubrir cuál era esa arma.

Cuando Vaal Noor llegó después de una larga travesía al Shyric y se presentó a Amaru, el poeta de la ciudad, éste accedió a revelarle su secreto. Le contó que los humanos de esa ciudad pertenecían a la Cofradía de los Guardianes del Libro, al que veneraban, ya que era la fuente de su poder. Las palabras contenidas por el Libro provocaban extrañas estructuras del pensamiento y estados del alma, los cuales alteraban a los robots, bloqueaban los implantes de los humanos robotizados y de esta manera los liberaban. Aunque esta historia pareció una locura al Dictador, decidió probar. Salió de Shyric junto a Amaru (único con el conocimiento para leer el antiguo Libro) y usaron equipos de comunicación que amplificaron la lectura del poeta: el texto

era un poema de Julio Pazos, poeta ecuatoriano, titulado “Sentidos”. Las Inteligencias perdieron el control sobre hombres y mujeres esclavizados y quedaron convertidos en chatarra.

Resulta evidente en este caso la función de la poesía: gracias a ella los humanos recobran su memoria perdida o “tomada” por los sistemas tecnológicos. El poema de Julio Pazos toca el tema de los sentidos y esto es significativo en el contexto, puesto que es a través de éstos que el hombre se relaciona con el mundo y su realidad. Recordar los sentidos significa contactarse consigo mismo, ya que son esenciales al ser humano. A través de este poema, se recuerda la esencia: el pasado, ese Gran Tiempo, se actualiza.

El nombre de la ciudad “Shyric” hace referencia a los Shyris, un pueblo que, según la leyenda, fundó el Reino de Quito. El nombre del planeta, “Baktin”, hace por su parte, referencia al contemporáneo crítico literario ruso, Mikhail Bakhtin. Notamos así un juego de referencialidades que siempre anteponen lo tradicional, en este caso arcaico, frente a lo moderno, en este caso postmoderno. Se manifiesta de esta forma también la ruptura con una temporalidad lineal y con la posibilidad de que coexistan varios tiempos en uno solo, a través del símbolo, en este caso, el poema de Julio Pazos.

Para finalizar, mencionamos, con relación a este tema, el cuento “Lindica, Tirana de Oc”, en el que a través de un poema, “Unción” del poeta José María Egas, se logra la conexión entre dos mundos paralelos: el Quito del siglo XX y la ciudad Marca de Quito, circunscripción ultramarina de Oc, en el siglo XVII. Sobre este cuento hablaremos más adelante al tratar el tema del héroe.

Vemos, a través de estos ejemplos, que la poesía tiene una concepción especial en la obra de Santiago Páez, y que ésta apoya el planteamiento de la no linealidad del tiempo y la posibilidad de actualizar el pasado a través de la evocación a un tiempo anterior, en el que el ser humano no había perdido totalmente su conciencia de ser.

La poesía resulta ser en este planteamiento el vehículo ideal para actualizar lo evocado a través de la palabra; detrás de esta afirmación se esconde el presupuesto de que la poesía, o más concretamente, el acto poético, sintetiza todos los tiempos en el instante que se concreta en la palabra y su sonoridad.

Como hemos visto, en el tiempo mítico es posible la regeneración cíclica del cosmos, es decir que todo cambio es parte de la natural secuencia de los acontecimientos; también la coexistencia de tiempos a través del ritual, ya que éste actualiza el tiempo pasado en el instante del rito, en el que se puede actuar para modificar el presente; una forma de ritual está dada por el arte: la poesía, la danza y el canto.

En este fluir del tiempo, ¿cómo interviene el ser humano?, ¿bajo qué parámetros actúa? Analizaremos esto a continuación.

CAPÍTULO III

EL VIAJE DEL HÉROE

El héroe es el personaje cuyas acciones y comportamientos responden a una forma colectiva de pensamiento. Por eso es un arquetipo, porque es la manera en la que el ser humano representa sus ideales más profundos. En palabras de Joseph Campbell, el héroe “es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano.”²¹

El héroe mítico realiza siempre un viaje, un recorrido durante el cual accede a un conocimiento que le da los poderes necesarios para la travesía y para cumplir con una misión. Según el arquetipo, el héroe tiene que pasar por varias etapas que le llevarán a realizar los actos heroicos con el conocimiento necesario. Este viaje inicia con la separación, se concreta en una iniciación y culmina con el retorno: “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear.” (J. Campbell, 2006: 35)

Claramente podemos observar este camino plasmado en los mitos, así como también en los cuentos populares, que conservan un pensamiento mitológico. Nos preguntamos ahora cómo este trayecto puede estar presente en la literatura contemporánea, en la que predomina el personaje individuo y su problema existencial. Es justamente en la literatura de ficción científica en la que se manifiesta evidentemente esta característica arquetípica del héroe, aunque no hay como dejar de mencionar otros

²¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.26.

géneros, como la novela negra, que también forma parte de la producción literaria de Santiago Páez.

Esta evidencia redunda cuando se insertan en la trama personajes que ya llevan en sí mismos una carga mítica, como el shamán (el hombre del conocimiento oculto), el rey (el hombre dios), el guerrero (el hombre de guerra) y el peregrino (el hombre santo). Cada uno de estos personajes arquetípicos evidenciará el recorrido del héroe: la separación, la iniciación y el retorno.

El inicio de la travesía: la separación

Siturma, el Rey, le dice a su hermano Vogul, el Shamán:²²

El mundo es pequeño, Vogul, no podías esconderte siempre. Rechazaste el poder y me convertí en rey: tengo ya canas y tú también has envejecido. Ahora te necesito.

- No me fui por voluntad –la voz de Vogul sonó tensa y áspera-. Escuché las voces de los espíritus, sufrí la enfermedad de los shamanes, viajé en sueños para dominar a los espectros oscuros... (S. Páez, 1999: p.17)

En la respuesta dada por Vogul está presente el supuesto de que los shamanes pueden acceder a su estatus a través de un llamado que es más fuerte que ellos. Nos evidencia esto que existe un orden superior al humano que debe ser escuchado irremediablemente, haciendo a un lado la voluntad personal: es la llamada de los dioses para cumplir con un destino superior, en este caso Vogul se refiere a “dominar los espectros oscuros”. Tomamos las palabras de Mircea Eliade para reforzar esta idea:

En general, podemos decir que aquellos que se someten a las terribles pruebas iniciáticas de este tercer tipo de iniciación están –tanto voluntariamente como involuntariamente- destinados a participar en una experiencia religiosa más intensa que la resulta accesible al resto de la comunidad. Y digo “voluntaria e involuntariamente” porque un miembro de una comunidad puede convertirse en un hechicero o chamán no solo como consecuencia de una decisión personal de adquirir poderes religiosos (el proceso llamado “la búsqueda”), sino también a través de la vocación (“la

²² Conservamos la ortografía del texto.

llamada”) es decir, porque el forzado por los seres sobrenaturales a convertirse en hechicero o chamán.²³

En el caso de Vogul, éste accede por la voluntad de los espíritus. Para acudir a la llamada, el elegido tendrá que pasar por una etapa de soledad y separación de la sociedad; es una etapa necesaria en su camino heroico. Por eso es que Vogul fue “en peregrinación al Techo del Mundo”, lugar al que ningún mortal accedía, era un espacio solitario y oscuro. Y por eso no puede convertirse en Rey, porque su misión en ese momento no estaba entre sus semejantes, tenía que contactarse con los seres sobrenaturales, y eso implicaba alejarse de su gente. Así continúa la conversación entre Vogul y Vrahagal:

“-Fui en peregrinación al santuario del Techo del Mundo.

-Huiste y yo he soportado un peso que no era el mío. Nunca quise ser rey, es tu vida la que llevo; tú eres el primogénito.

-Me llamaban los espíritus.” (S. Páez, 1999: 17)

El separarse de la sociedad y el atender la llamada de la soledad es el primer paso en el recorrido de la iniciación chamánica, y esto se representa bien en este personaje de *Shamanes y reyes*. Demás está decir que el que acude al llamado tendrá en su recorrido protección y ayuda divinas.

El alejamiento de los suyos y el inicio de un camino de soledad como base del camino del héroe toman una forma muy definida en el personaje del peregrino, del cuento “Profundo en la galaxia”. Xemayetl, antes de saber que su rol en el universo era el de peregrino, era un exiliado de su planeta y su única responsabilidad consistía en ser demasiado nostálgico y solitario. Desde el inicio su destino estuvo marcado, la búsqueda de soledad reflejaba la actitud esperada de un peregrino quien: “Viajará de Santuario en Santuario, recorriendo esas ruinas de antiguas religiones. En ellos se encontrará con otros peregrinos más viejos que le enseñarán más y más canciones.

²³ Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 21.

Viajará toda su vida y será un hombre Santo.” Descrito como arquetipo, el hombre santo, tiene una connotación religiosa:

El significado es muy claro; es el significado de toda práctica religiosa. El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el requisito al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (unificación). Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo. La Ley vive con él con su consentimiento sin reservas. (J. Campbell, 2006: 217)

Este arquetipo se conforma con la idea de renuncia del aspecto material del mundo, lo que posibilita el acceso al nivel espiritual de la existencia, o nivel sobrenatural.

Otra es la causa del ingreso al camino del arquetipo de los personajes de la crónica “Uriel”, perteneciente a la novela *Crónicas del Breve reino*. La entrada al recorrido del héroe de estos dos personajes no se da por una llamada sobrenatural, como en los casos anteriores. Los dos tienen en común que antes de su decisión de convertirse en combatientes, tuvieron pérdidas personales que parecen ser el impulso para seguir el camino del guerrero: Ferrán pierde a su esposa, asesinada en un atentado de fundamentalistas cristianos y Buitrón pierde a su madre, asesinada por su antiguo socio, Higgins (se hace aquí referencia a las acciones de otra de las crónicas de *Crónicas del breve reino*).

En el caso de los dos héroes de esta novela, tienen una pérdida previa como primer impulso para convertirse en guerreros; éste es el motivo de una búsqueda que los llevará a aventuras heroicas. Simbólicamente se puede hablar en este punto de la separación de la madre (o de la figura materna) como paso indispensable para la iniciación e ingreso al camino del héroe. Así, en muchas iniciaciones en pueblos

arcaicos, el niño es separado, muchas veces a la fuerza, de su madre, para poder iniciarse. Esta separación representa el ingreso a otro estatus, el del iniciado:

El universo maternal era el del mundo profano. El universo al que ahora entran los novicios es el del mundo sagrado. Entre los dos existe una ruptura, una fractura de continuidad. Pasar del mundo profano al sagrado implica de alguna manera la experiencia de muerte; el que hace el tránsito muere a una forma de vida a fin de acceder a otra. En el ejemplo que estamos considerando, el novicio muere a la niñez y a la irresponsabilidad de la existencia infantil –es decir, a la existencia profana- a fin de acceder a una vida superior, a la vida en la que es posible participar en lo sagrado. (M. Eliade, 2001: 30)

Existe otra manera, aparte de la llamada sobrenatural y de la búsqueda personal para ingresar al camino del héroe: la herencia familiar. En este caso es muy importante la presencia de los ancestros que abren el camino para que sus descendientes ingresen al camino sagrado (aquel que deja de ser de orden ordinario). Como ejemplo podemos mencionar al cuento “Líndica, Tirana de Oc”, en el que se nos presenta a un personaje común y corriente, Saúl Ramírez Larrea; es ingeniero comercial y hereda de su abuelo, al que siempre había repudiado, una vieja casa repleta de objetos inútiles, desde su punto de vista. Confundido entre esos bienes se encuentra un libro que le abrirá las puertas a la existencia de mundos paralelos, donde se convertirá en el héroe. En este caso vemos que el conocimiento se lo entrega a través de un ancestro, lo que a su vez implica también el distanciamiento de los criterios de su madre que le habían dominado hasta ese momento.

La necesaria separación de la madre y de la sociedad, sumada a la soledad a la que se ven abocados los que se deciden a ingresar al mundo de hechos heroicos, además de un sufrimiento muy humano, proporcionan a los personajes de la obra de Santiago Páez una sustancia mítica indispensable para las aventuras que narra.

La iniciación

La iniciación es un ritual que otorga cierto conocimiento oculto a un iniciado. Este conocimiento le ayudará en su trayectoria, ya que estará preparado para las dificultades que se le presentarán en el camino. La idea de la preparación para recibir el conocimiento pertenece a la mentalidad arcaica que analizamos. Existe la posibilidad de que las consecuencias del acceso al poder sean nefastas, si no se está correctamente preparado.

En el caso de *Shamanes y de reyes*, se puede observar esta idea cuando se describe la lucha de Vogul con Khmer en el mundo de los sueños:

Habían pasado tres días desde el trance; en ese lapso, Vogul fue víctima de una altísima fiebre y un fragoso delirio. Durante su desvarío, se batió en luchas imposibles contra monstruos y fantasmas, mientras recitaba trozos de invocaciones shamánicas o estrofas de antiguas canciones infantiles. Al tercer día recuperó la conciencia, tomó un poco de leche hervida con hojas medicinales y pidió ver a su hermano. (S. Páez, 1999: 74)

Vogul padece de fiebre alta al retornar del mundo de los sueños. También el retorno de Vrahagal es doloroso: “El insecto clavó su aguijón y se entregó a su palpitante muerte, en silencio. Un dolor candente se desparramó desde los miembros de Vrahagal hasta su cerebro que pareció estallar. El shamán empezó lentamente su regreso mientras, en el cuenco, la miel se convertía en agua.” (S. Páez, 1999: 45) No todos pueden soportar este dolor, de allí que exista una preparación dada por la iniciación.

Es por eso que Jairo Farfán estuvo a punto de morir, cuando entró al mundo de los sueños, por un desmayo que tuvo en el espacio. Las revelaciones que le fueron dadas provocaron un quiebre en su conciencia del que se recuperó con mucha dificultad, no solo a nivel físico si no psicológico y espiritual.

La incapacidad para tolerar este encuentro de dos realidades puede provocar que el héroe retornado olvide las acciones vividas en la otra realidad. Tal es el caso del “Sicario”. El párrafo final de este cuento dice así:

Los túneles, recintos benéficos, silenciosos, intrincados, eliminaron todos los atroces recuerdos de su salida al mundo enloquecido de la superficie. Quedó sumido entonces en la pacífica memoria colectiva de los Monjes del Laberinto. Junto a sus hermanos, hasta el día de su muerte, recorrería pasadizos y galerías a la espera del momento en que el mundo neurotizado de la superficie se destruyera. Entonces, empezarían todo de nuevo. (S. Páez, 1994: 43)

Vemos que el héroe olvida, como una manera de protegerse, pero que el hecho queda en la memoria colectiva del grupo; se plantea así la posibilidad de retornar a esos sucesos cuando sea necesario. Subyace así el planteamiento de que la memoria personal no es tan importante como la historia de la memoria del colectivo.

Podemos observar también la importancia de la preparación para el viaje en las figuras del guerrero presentes en el cuento “Sicario” y en la crónica “Uriel”, de la novela *Crónicas del breve reino*. Llamamos guerreros a estos personajes porque son hombres de guerra que cumplen acciones arquetípicas. Para la mentalidad arcaica la guerra no es ni buena ni mala; es necesaria porque posibilita el enfrentamiento de dos fuerzas universales y normales, el bien y el mal.

Desde la épocas más remotas se ha visto la guerra (de uno o de otro tipo) no sólo como inevitable y buena sino como la forma normal y más estimulante de acción social llevada a cabo por la humanidad civilizada, siendo el librar guerras el placer y el deber de los reyes. Un monarca que no se prepara para entrar en guerra sería, según esta forma de pensar, un loco, un “tigre de papel”.²⁴

Los guerreros son las figuras en las que se concreta esta idea. En el caso del cuento de *Profundo en la Galaxia*, el héroe guerrero, el sicario, tiene una preparación previa a la misión que cumple, que le dota de ciertas habilidades especiales para casos críticos: “Se acuclilló para aplicar, sobre su propio cuerpo, las técnicas que aprendiera

²⁴ Joseph Campbell, *Los mitos*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 229.

en el entrenamiento: recuperar el ritmo de la respiración, el exceso de oxígeno marea; control y conciencia del cuerpo, de los latidos del corazón, de la rigidez de los músculos, del tic nervioso que le contraía la comisura izquierda.” (S. Páez, 1994: 17) Esta preparación fue voluntaria: el sicario era el enviado de los Monjes del Laberinto para exterminar al Dr. García Almeida. El impulso del héroe es la búsqueda, personal o colectiva, de una transformación de una situación dada.

En “Uriel”, los héroes, Uriel Buitrón y Ferrán Puigvalls, también tienen una extraordinaria preparación técnica para cumplir con su misión, lo que les da las características propias de un héroe que siempre conoce más que los demás porque ha podido acceder a ese conocimiento, o en otras palabras ha sido iniciado. Puigvalls dice, mientras el Supervisor del Alto Comando Transnacional de Seguridad le explica su misión mostrándole un video que contiene la información sobre Uriel Buitrón:

-Apague ese aparato –exige Puigvalls, mientras se ata a otro de los sillones del habitáculo-. He pasado por tres semanas de entrenamiento intensivo: inmersión en el Laboratorio de Flotabilidad Neutrl –ese pozo gigantesco de agua fría-, trabajo de turno doble en el Simulador de Realidad Virtual y hasta práctica en el manejo del traje espacial en el mara Caspio. Y no he hecho preguntas, pero ahora, antes de empezar con las órdenes, usted me va a dar algunas respuestas. (S. Páez, 2006: 373)

Parecería que el poder que le otorga su entrenamiento le da autoridad suficiente para exigir que sus superiores le expliquen lo que quiere saber. El personaje se llena de esta manera de un halo especial de autosuficiencia. Así mismo ocurre con Uriel Buitrón, quien había sido entrenado, antes de ser mercenario, como astronauta y operario en el mismo lugar que Puigvalls.

Una de las formas de iniciación más extendidas en las sociedades arcaicas es la metamorfosis. A través de ésta se accede al conocimiento que poseen los animales sagrados porque se accede a su poder:

Comportarse como una bestia de presa-lobo, oso, leopardo, significa que se ha dejado de ser hombre, que se encarna una fuerza religiosa más elevada,

que uno se ha convertido en una especie de dios. Porque no debemos olvidar que, a nivel de la experiencia religiosa elemental, la bestia de presa representa un modo superior de existencia. (M. Eliade, 2001: 109)

No olvidemos que, según lo expuesto en el capítulo II, para la mentalidad mítica no existe separación entre el hombre y lo que le rodea; el ser humano está compenetrado con la naturaleza y sus poderes: el límite entre los seres vivos y no vivos resulta borroso. En el caso del personaje al que nos referimos, Vogul, él adquiere la forma de halcón, ave de presa, que le brinda su poder para poder sobrevivir al ataque de Khmer, el espectro oscuro que acechaba a Vogul:

Vogul buscó en la memoria de sus antepasados Shamanes, al tiempo que se entregaba manso a la feroz carnicería del espectro. Buscaba una pauta, un gesto que le brindara una salida. Casi sonrió al encontrarla. Un segundo después, sus hombros se habían contraído hasta adoptar la forma de un pájaro, sus omóplatos se extendieron con un crujido espantoso y empezó a volar en un desesperado cielo de brumas, mientras graznaba como un halcón.” (S. Páez, 1999: 61)

En estas palabras se puede evidenciar el poder que la metamorfosis otorga a los que la practican. Ésta se presenta como la salida para evitar la muerte que acechaba al personaje.

El trayecto que atravesará el héroe será normalmente lleno de peligros que tienen que ser superados para lograr la meta. La lucha entre las fuerzas del bien y del mal siempre será cruenta y extrema. En este mismo caso analizado, la adquisición del conocimiento que quiere Vogul conlleva un pago. El pasaje que citamos a continuación simboliza el precio que el iniciado tiene que pagar para recibir el conocimiento, que casi siempre consiste en la muerte. Vogul ingresa al mundo de los sueños para pedirle a Khmer, el espíritu maligno que vivía con él, que le revele quiénes son los enemigos de su hermano el rey. Sabía que tendría que someterse a su crueldad y entregar algo a cambio de lo que quería saber, tal vez su vida:

-¡Pide ya maldito! –Vogul sabía que al perder un órgano, devorado por Khmer como pago de su sabiduría, se debilitaría su tránsito por el mundo de

los sueños. La mutilación no la sufriría en su cuerpo terreno, sino en el poder para convocar las fuerzas del éxtasis y de los espíritus.

-Creo que no he esperado en vano –la burla de Khmer, el espectro del Shamán negro, tintineó en su voz-. Creo que ha empezado mi banquete.

Unas fauces horrendas se cerraron en el aire a centímetros de los muslos de Vogul, la siguiente dentellada molió sus músculos, sus venas, sus nervios. Un dolor rojizo, atroz, le empapó los ojos cegándolo por completo. El devorador, con las poderosas contorsiones de su cuello, le arrancó retazos de carne en tremendos desgarrones. (S. Páez, 1999: 60)

Vogul es descuartizado por el espectro. El sufrimiento como paso necesario en la iniciación, ya que es el pago previo al acceso al conocimiento, es una idea mítica; ella se contrapone totalmente a la idea del dolor en la sociedad contemporánea, que prefiere negar el sufrimiento y lo encasilla como algo negativo que no tiene ningún sentido en sí mismo.

En muchos casos, como en el mencionado, el héroe atravesará grandes penurias comparables al infierno. Esto es necesario para la mentalidad mítica puesto que “Descender vivo al infierno, enfrentarse a sus monstruos y demonios, es pasar por una ordalía iniciática.” (M. Eliade, 2001: 96) Tal es el caso del Yachak, del cuento del mismo nombre, cuando Lluntu llegó hasta la Quebrada Negra en busca de la piedra iridiscente: los espíritus malignos lo acecharon sin cesar. También es el caso de Uriel, cuando los protagonistas ingresan al castillo de Esterhazy cuyo ambiente está descrito de la siguiente manera:

Nunca había visitado esa sección de la ciudad –una zona que pocos conocían pero de la que se hablaba mucho, en relatos atemorizados-; eran lugares que ocupaban los fantasmas que habitan, usualmente, en los miedos de los miserables que subsisten entre escombros y que al atardecer, junto a los hornos o a la fogatas, comparten unas palomas que fueran cazadas con redes en los tejados que se hunden; mientras comen sus alimentos, los últimos habitantes de Quito hablan de los horrores que señorean la urbe ruinoso en las horas pesadas de las noches. Hablan –por ejemplo- del castillo de Esterhazy. (S. Páez, 1994: 458)

La trayectoria llena de dificultades hace referencia al Laberinto mítico (ver el mito de Teseo), en la que el héroe tiene que atravesar varias pruebas para llegar al

centro y matar al origen del mal. Es clara la alusión en “Uriel”, cuando Buitrón ingresa al castillo de Esterhazy: la forma del edificio era circular y la máquina del tiempo que tenía que destruir se encontraba en el centro de esta construcción. Aunque en la novela se asegura que no se trata de un laberinto, la connotación es la de uno, porque el héroe se enfrenta a dificultades de distinta índole para lograr su cometido.

En primer lugar, Buitrón se topó con tres hombres vestidos con taparrabos rojos, “dos pequeños, nervudos y feos como gnomos arrugados, y un tercer sujeto voluminoso, carnudo como un buey”. (S. Páez: 2006: 461) Los dos pequeños sostenían una cadena con la que Buitrón sospechó que tratarían de derribarlo para luego ser rematado por el hombre grande que tenía un machete. No le costó mucho a Buitrón percatarse del mecanismo de esta trampa y, usando la fuerza, terminó con ellos.

Buitrón y su grupo continuaron caminando; se encontraron en una plazoleta en la que estaba una mujer que se disponía a beber agua de una fuente. Todos tuvieron la tentación de beber el agua, salvo Buitrón, quien se dio cuenta de la trampa. La mujer, ante la insistencia de Buitrón de que bebiera ella primero el agua, declaró que estaba envenenada. Antes de que se alejaran de allí, la mujer trató de apuñalar a Buitrón; sin embargo, éste esquivó la puñalada.

Finalmente, antes de llegar al centro, se enfrentaron a la peor de todas las pruebas, al miedo: “Esterhazy se valió en este punto del camino, del cansancio de los intrusos y del natural temor de las gentes a la obscuridad: una luz apareció a lo lejos”. (S. Páez, 2006: 465) Su intención era que se dirigieran sin pensarlo hacia esa luz donde les esperaba una nueva trampa: “toda una sección del piso del túnel cedió, abriéndose hacia una cavidad larga y erizada con gruesas púas de metal”. (S. Páez, 2006: 466) Sin embargo, Uriel lo presintió a tiempo y evitó que cayeran.

Cada una de las pruebas tiene una exigencia especial para el héroe: en la primera trampa lo que se le exige, además de la perspicacia, es sobre todo física. En la segunda se trata de un dominio mental para no ceder a la tentación, es decir se trata de una prueba psicológica, y en la última se trata de dominar el miedo, es decir ataca sobre todo al aspecto emocional del héroe.

No puede estar más claro el paso del héroe por el laberinto (aunque sea en forma de túnel) como una iniciación. Solamente el que pase estas pruebas, que exigen al héroe a varios niveles, será capaz de llegar al centro del laberinto y cumplir finalmente con su misión. El recorrido implica para el héroe una transformación que será fundamental para la decisión que tendrá que tomar al final de su recorrido.

En el cuento “Sicario” está presente también, de manera simbólica, la imagen del túnel, asimilable a la del laberinto. Las acciones del cuento se centran en lo que se describe como las “catacumbas” de la ciudad de Quito, a donde el Sicario accede para huir de los mecanismos de seguridad del gobierno. Además, ése es el camino hacia los Monjes del Laberinto. Este trayecto implica para este guerrero pasar múltiples pruebas, que como en el caso anterior tienen un simbología relacionada con la transformación del héroe. El pasar las pruebas con éxito impediría lo que el Dr. Egas y el general Salazar querían: volverlo loco; involucran para ello varios niveles de ataque que simbolizan las múltiples dimensiones del ser humano:

La primera vez que se había perdido en la percepción de su propio cuerpo, luego de utilizarla como procedimiento para obtener clama y control. En la segunda oportunidad, fue la memoria el tobogán por el que se deslizó hacia el pánico; antes la había utilizado como medio para recuperar la tranquilidad. Finalmente, después de utilizar como arma defensiva una percepción exacerbada de su entorno, era ésta la que lo abocaba al profundo pozo del miedo. (S. Páez, 1994: 36)

Los creadores de la trampa juegan con los sentidos, con la memoria y con la agresividad del entorno del hombre que acechaban. Al salir victorioso de esta prueba, el heroísmo del guerrero se completa y está listo para llegar a su meta.

Otra forma en la que se produce la iniciación, es el llamado *Regressus ad uterum*, mediante el cual el iniciado vuelve a nacer. Está relacionado este tema con el de la necesidad de soledad y aislamiento, porque la matriz es un espacio oscuro y solitario. Normalmente este proceso está simbolizado por la cabaña:

El recuerdo de la aislada cabaña iniciática, alejada del bosque, fue conservado en historias populares, incluso en Europa, mucho después de que los ritos de la pubertad dejaran de llevarse a cabo. Los psicólogos han demostrado la importancia de ciertas imágenes arquetípicas; y la cabaña, el bosque y la oscuridad son imágenes de ese tipo. Expresan el eterno psicodrama de una muerte violenta seguida de un renacimiento. [...] la cabaña es el buche de un monstruo devorador, en el que el neófito es comido y digerido, pero también un útero sustentador en el que es engendrado de nuevo. Los símbolos de muerte y renacimiento iniciático son complementarios. (M. Eliade, 2001: 64)

El héroe mítico en muchas ocasiones tiene que pasar un encierro o aislamiento (aunque no sea en una cabaña) para poder acceder a un conocimiento especial. En general, el héroe de las obras de ficción científica, descubre algo durante su reclusión. El cuento que ejemplifica esto en la obra de Santiago Páez, es “Líndica, Tirana de Oc”, de *Profundo en la galaxia*. En este cuento, el protagonista es acusado de un asesinato que no cometió y es llevado preso. En la celda en la que pasó una noche entera, él leyó el cuadernillo que había sido escrito por su abuelo; en él se exponía el misterio de la existencia de universos paralelos. No creía en esta teoría descrita por su abuelo, pero su exculpación dependía de que lograra comprobar la existencia de aquellos: “Una hora después, Saúl estaba envuelto en una manta que olía a humedad y acurrucado contra la pared de su celda. Empezó a leer el folleto que había estado oculto entre las páginas del libro desaparecido; la única clave, así lo comprendía, de su situación” (S. Páez, 1994: 92).

En este caso la celda sería la matriz: la humedad de la manta y la posición del personaje hacen evidente la relación con la figura de un útero. Es allí cuando Saúl comienza a comprender la situación y empieza a acceder a otro tipo de conocimiento que lo irá transformando. Para empezar, tiene que reconciliarse con la figura de su abuelo, negada durante toda su vida; luego de leer, sale de la celda y tiene que disfrazarse, es decir cambiar de identidad; continuó su transformación cuando se aventuró a buscar a los miembros de lo que él consideraba una secta, en una noche oscura: “había avanzado medio kilómetro cuando se dio cuenta de su total soledad [...] Se sintió indefenso. Estaba lejos de sus comodidades, de la seguridad que le daban su posición, su empleo y su cuenta bancaria; perdido en un desconocido retazo de mundo en el que nada lo protegía.” (S. Páez, 1994: 105) Finalmente, el encuentro del portal del tiempo le permitió acceder al Imperio de Oc, y tomar su decisión final de quedarse en él.

La transformación de Saúl de un ser común y corriente, un burgués acomodado, en un héroe, se concreta cuando, en la parte final del cuento, él se viste como un caballero medieval, imagen clara del guerrero: “Recordó todo lo que le esperaba al otro lado y dio la espalda al pasadizo. Le arrancó el yelmo al cadáver echado a sus pies, se lo puso. Y batiendo la llave de tuercas en su mano derecha, dirigió sus pasos hacia la Marca de Quitu; esa ciudad enigmática iluminada por la luna.” (S. Páez, 1994: 112)

Como hemos podido observar, el camino del héroe no es un camino fácil. Las iniciaciones a las que se somete implican, casi siempre, un morir y renacer simbólicos, y esto no puede ocurrir sin cierto sufrimiento. La constante lucha entre las fuerzas del bien y del mal convierte a la realidad en un infierno, que se puede atravesar usando la preparación obtenida, por ejemplo, para recurrir al poder de los animales sagrados a

través de la metamorfosis, a la guía de los ancestros, atravesando el laberinto o renaciendo transformado.

El retorno

El retorno del héroe implica que éste ha logrado acceder a los dos mundos: el profano y el sagrado. El héroe sería el enlace entre el mundo profano, que es el de la vida cotidiana, y el mundo sagrado, que es el de las revelaciones de índole sagrada, ya que la revelación proviene siempre del ejemplo de los dioses. Este conocimiento es el trofeo con el que el personaje retorna para transformar el universo; todo cambio es consecuencia de las acciones del héroe. Su tarea, a su retorno, es transformadora: “El efecto de la aventura del héroe cuando ha triunfado es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo.” (J. Campbell, 2006: 44)

El nivel universal de las acciones del héroe se plasma claramente en el final de la novela *Shamanes y reyes*. El cambio del mundo Cronopios fue radical, pasó de un patriarcado a un matriarcado, y de la intolerancia a la aceptación e inclusión de las diferencias. Aunque el final de la novela no narra el retorno de Vrahagal, podemos suponer que así fue. Y su retorno concretó una transformación total: “En la profundidad de la galaxia, una estrella piramidal llevaba unos humanos distintos hacia un nuevo futuro.” (S. Páez, 1999: 12)

Esta metamorfosis universal se manifiesta así mismo en el cuento “Amarü, poeta de Shyric”: “Las Inteligencias perdían, velozmente, todo control sobre los hombres y mujeres esclavizados; quedaban convertidos en inertes circuitos de energía y sílice. Al mismo tiempo, millones de humanos robotizados recobraban la conciencia, para reconocerse extasiados, en sus manos y en sus rostros.” (S. Páez, 1994: 82)

Uno de los personajes arquetípicos que representa la unión entre los dos mundos, el divino y el humano, es el Rey. Desde la perspectiva de una mentalidad mítica, es el dios personificado, y por eso se le otorgan poderes divinos. Podríamos afirmar que, en principio, el rey es un héroe que ha logrado el éxito en su trayecto y que tiene un conocimiento capaz de sostener el orden del mundo. Sin embargo, es el personaje que más nítidamente representa la recaída en las debilidades humanas, el olvido del origen de su poder. En el caso de la novela de Páez, Siturma, el Rey de Cronopios, ya no poseía la aptitud necesaria para mantener el orden del reino, de allí que tenía que ceder su trono a un sucesor. Vrahagal, que es presentado como el enemigo en el inicio, resulta ser el shamán que se da cuenta de la necesidad del cambio, y por eso empieza a actuar desde los sueños para acabar con él. La decadencia del reinado de Siturma se muestra en el fragmento que sigue, en la que se expresa el autoritarismo y la rigidez de la sociedad:

Fascinada, la pequeña no sintió los pasos de su madre quien, acercándosele por la espalda, le dio un fuerte golpe, luego la arrastró asustada.

-No puedes mirar a los soldados, no puedes mirar sus rostros –la madre, furiosa, sacudía a la niña por el hombro mientras le gritaba.

-¿Por qué?-gimoteó la pequeña.

-Eres mujer, las mujeres debemos mirar al suelo cuando se nos acerca un hombre, Ya te lo he dicho. (S. Páez, 1999: 51)

La debilidad humana del héroe está también plasmada en el final de las acciones de “Haladriel, asesino del intertiempo”, cuando Piet Mondrián, el agente paratemporal contratado por el Control Intertemporal de Pórticos Espontáneos, decide no cambiar la realidad, teniendo la oportunidad de hacerlo. Prima más en él sus pobres necesidades humanas: “No me pagan para cambiar la realidad. Si Amanda decía la verdad, el dejar vivo a Haladriel conservaría las cosas como las conocía, al menos mantendría la lucha entre el Centro y los Criminales. Si la lucha continuaba, yo debía cumplir con mi obligación.” (S. Páez, 1994: 140)

El manejar el conocimiento divino en la condición humana del héroe no es fácil. Como habíamos ya mencionado en la primera parte de este capítulo, el retorno del héroe implica un gran esfuerzo y una preparación previa para poder resistir el dolor y el sufrimiento que se produce en el encuentro de los dos mundos: “El héroe que regresa, para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo.” (J. Campbell, 2006: 207) Citamos como ejemplo para apoyar esta idea, el cuento “El analista”, en el que el protagonista, encargado de un experimento de observación de las reacciones humanas y de sus ritos, al retornar a su mundo, tuvo que pasar un “proceso de integración” ya que “su periodo de internamiento en un cuerpo humano afectó algunos de sus terminales electroquímicos.” (S. Páez, 1994: 86)

Así se comprende la negativa de muchos héroes a volver. Esto se pudo observar en el caso de Saúl Ramírez, personaje de “Líndica, tiran de Oc”. Él no regresa a su vida anterior, ya que no le interesa; decide abandonar su mundo e ingresar a otro: “Respiró aliviado, sólo tenía que atravesar la boca del socavón y regresar a su mundo. No lo hizo. La imagen de su abuelo destellaba en su memoria: ese viejo aventurero al que, en un solo día y diez años después de su muerte, había llegado a apreciar.” (S. Páez, 1994: 112) Esto, sin embargo, implica el nacimiento de un nuevo ciclo del héroe. Podría sospecharse que el recorrido de Saúl en Oc cumpliría el ciclo del héroe iniciado.

De alguna manera, la decisión de Uriel y de Ferrán también implica una negativa de regresar a su antigua vida. Ellos, junto a los personajes que los acompañaron en su aventura, deciden destruir la máquina del tiempo creada por Esterhazy y partir hacia un mundo de nuevas oportunidades en donde se podían plantear un nuevo comienzo, como ya lo analizamos en el primer capítulo de este trabajo.

Como vemos en los casos analizados, las acciones de los personajes que viven en el tiempo mítico, son también míticas. En otras palabras, estos personajes responden

al arquetipo del héroe, quien realiza un recorrido simbólico para llegar a su transformación.

CONCLUSIONES

Una paradoja aparente

El recorrido por la obra de Santiago Páez me permite aproximarme de manera más clara a la interrogante acerca de la coexistencia de dos universos aparentemente contradictorios. ¿Cómo pueden dialogar amablemente la ciencia y la tecnología moderna con las prácticas ancestrales y arcaicas? ¿Qué hace posible que se mimeticen dos mundos cuyos códigos han sido siempre catalogados como opuestos?

Resulta necesario regresar la mirada al planteamiento expuesto al inicio del trabajo: las tecnologías científicas y los antiguos conocimientos de las culturas ancestrales, en su diferencia, no son irreconciliables como parece en un primer momento; sus creencias y presupuestos comparten en muchas ocasiones un pensamiento mítico. En otras palabras, la coexistencia de estos dos universos es posible gracias a una compartida lectura simbólica del universo y sus fenómenos. Y esto se hace manifiestamente evidente en la literatura de ficción científica.

Nos interesó, entonces, a lo largo del análisis de la obra de este autor, el desentrañar qué características tienen esta representación y comprensión simbólicas o míticas de la realidad, y cómo el discurso científico y las prácticas ancestrales dialogan en esta matriz.

Constatamos, después de realizado el recorrido por la obra de Páez, que los temas analizados en su obra conforman redes de significados. No existe un esquema único para aproximarnos al tema de lo mítico en la obra literaria de este autor, ni de ningún otro. Por cuestiones de estructuración en un esquema simple y abarcador,

nuestro análisis se centró básicamente en dos partes, el tiempo mítico y el viaje del héroe; sin embargo debemos recalcar que lo mítico se manifiesta y evidencia de variadas formas.

En primer lugar, se expuso que, para el pensamiento mítico, todo hecho humano se deriva de un hecho ejemplar. Esta idea está presente en el cuento “Yachak”, por ejemplo, cuando el personaje apela a los hechos ejemplares que dieron origen al universo para salvar al mundo; dicho tema se vincula con el del Tiempo Mítico, profundizado en el capítulo II de este trabajo, por la posibilidad de reiteración de los hechos ocurridos en el origen.

En segundo lugar, la manifestación de la concepción mítica de la realidad en la metamorfosis está presente en, por ejemplo, *Shamanes y reyes*, tema que fue analizado en el apartado acerca del acceso a un conocimiento especial por parte del iniciado, que le posibilitará traspasar las barreras de espacio y del tiempo.

En cuanto a la afirmación de que el tiempo y su transcurrir, para una mentalidad mítica, se enmarca en el Gran Tiempo, se comprobó a lo largo de todo el análisis realizado. Desde un comienzo hicimos hincapié en que el tema más importante para la aproximación crítica a la obra de Páez, era el del tiempo y la ruptura de la concepción lineal del mismo. También hemos insistido en que el tema del tiempo está estrechamente vinculado con el género de ficción científica, especialmente la idea de viajar a través del tiempo, tema recurrente de la ciencia de todas las épocas.

Además, está presente el hecho de que toda manifestación puede ser regenerada acudiendo a su origen. La primera parte de este trabajo profundiza acerca de la posibilidad de regeneración de los hechos o cosas, lo que se vincula así mismo con una concepción circular del tiempo, porque no de otra forma se puede entender la coexistencia, en un instante, del pasado, el presente y el futuro.

Por último, la importancia de la palabra como creadora de realidades se evidencia en el análisis hecho acerca de la forma en la que la utilizan varios personajes, especialmente los shamanes y el peregrino, e hicimos énfasis en que se considera de vital importancia la sonoridad de las mismas.

Podemos constatar que la obra literaria de Páez contiene en su estructura temática una concepción mítica de la realidad. Podemos afirmar, también, que, en general, la literatura de ficción científica se estructura con este tipo de pensamiento; esto no quiere decir que las obras de ficción científica incluyan todas estas manifestaciones o creencias en su contenido, pero por lo menos una de ellas es inevitable: la ruptura de la linealidad del tiempo y la posibilidad de un eterno retorno.

Esta obra en su contexto

La simbología mítica de la obra de Santiago Páez hace posible su ubicación dentro de lo que sería la literatura fantástica, según los parámetros de Todorov, presentados en el desarrollo. Esto nos permite, a su vez, establecer un primer vínculo con las obras contemporáneas; según palabras de Raúl Vallejo:

En los últimos años una nueva vertiente está abriéndose espacio. Se trata de textos que introducen el elemento fantástico, que evidencian los elementos absurdos de la vida cotidiana hasta convertirlos en partes de una realidad-otra que, narrada desde esa esfera no-real del mundo, nos permite una mirada profunda, paradójicamente, sobre la realidad concreta que en el relato se nos volvió distinta y distante. La utopía arriba a la narrativa, entonces, como una manera de expresar las múltiples posibilidades de lo moderno.²⁵

Menciona, como ejemplos de lo que plantea, los cuentos de Abdón Ubidia, en *Divertinventos*, los de Jorge Dávila Vásquez, en *Cuentos breves y fantásticos* y algunos

²⁵ Raúl Vallejo, “Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy”, en *Kipus: revista andina de letras*, N° 4, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995-1996, p. 31.

textos de Liliana Miraglia. Hace también referencia, como antecedente, a la obra de Carlos Béjar Portilla.

Pero si bien la obra que hemos analizado de Santiago Páez se cataloga como fantástica, es necesario precisar también que pertenece al sub-género de la llamada ficción científica. Particularmente, en la obra de este autor destacan los temas del tiempo y del espacio: varios tiempos (pasado, presente y futuro) se vinculan a través de un símbolo, un objeto o un acto, que posibilita la presencia de dos mundos, con sus respectivos personajes arquetípicos.

Esto problematiza la ubicación de esta obra con respecto a otras, ya que en nuestro país no es fuerte la tradición en este subgénero (hemos mencionado algunos antecedentes tratados por J. Valdano, en el capítulo I). Sin embargo, resaltamos la tendencia general en la creación y crítica literaria a revalorizar los sub-géneros, considerados “formas populares”, como el de la novela policiaca o la literatura de ficción científica. La producción de obras que se catalogan dentro de estos sub-géneros en nuestro país, no serían manifestaciones aisladas; responderían a un movimiento general que posibilitaría la entrada de formas antes relegadas y juzgadas como “fáciles” o poco profundas.

No cabe ninguna sorpresa, entonces, sobre el hecho de que estos subgéneros sean retomados en un contexto contemporáneo, si entendemos que la tendencia actual en Latinoamérica está fundamentada sobre todo en la heterogeneidad y diversidad:

En tiempos más próximos, el imaginario americano halla su cifra en un mosaico de estéticas que representan la heterogeneidad de la región: mezcla de apego terrenal al canon realista y el ejercicio de formas avanzadas, desde la experimentación de los sesenta y setenta a la venta de novelas con disco compacto; el sometimiento a lo fantástico y el goce erótico, junto a la historia y las versiones más recientes de la violencia; la proliferación de novelas históricas junto al recorte minimalista de la narrativa más joven; el retorno a instancias fundacionales y patriarcales con la articulación de

nuevas identidades de género; el culto (escrito) de la “literatura oral” junto a la voz de los migrantes y de nuevas y viejas minorías.²⁶

La heterogeneidad mencionada tiene su antecedente en el modernismo, que en el caso de Latinoamérica, provocó la necesidad de negar los lenguajes populares con el fin de normar una sociedad caótica. Esta negación no significó, sin embargo, una desaparición de las manifestaciones populares y tradicionales; en la realidad los discursos reguladores tuvieron que convivir con las manifestaciones de la tradición oral. Se produce así una hibridación, en el sentido propuesto por Néstor García Canclini, quien concibe a la posmodernidad “no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse.” (N. G. Canclini, 1989: 23)

En otras palabras, en el contexto actual, se produce un entramado de relaciones entre la modernidad y las tradiciones a las que no dio espacio. En la obra de Santiago Páez, la coexistencia de lo tecnológico científico junto a tecnologías tradicionales y ancestrales forma un entramado que nos presenta un muy interesante resultado.

Como lo hemos recalcado, este retorno a lo mítico aparentemente se contradice con el género de la ficción científica que propone una lectura del futuro. Pues es, justamente, esta aparente paradoja la que, en las novelas de Santiago Páez, va a posibilitar el juego de tiempos, y la que además, en última instancia, va a traslucir una realidad social en la que la tecnología, el progreso científico, se opone a una visión del origen natural del ser humano. Se oculta una denuncia en esta oposición.

Donald Shaw dice: “[...] no hay separación rígida entre el experimentalismo (y la incorporación a la narrativa de elementos fantásticos o míticos) y el compromiso

²⁶ Saúl Sosnowski, “Voces y diferencias: un espacio compartido para las letras americanas”, en *América latina: Un espacio cultural en el mundo globalizado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, p. 167.

político”.²⁷ En el caso de la obra de Santiago Páez, se sintetizan dos posturas que no tienen que ser pensadas necesariamente como divergentes: en su obra se evidencia, aunque no un compromiso político como tal, una denuncia de la sociedad tecnologizada y globalizada en la que los mecanismos de seguridad son totalizadores y nadie puede escapar de ellos sin correr el riesgo de convertirse en un rebelde.

Podemos mencionar, para apoyar lo dicho en el párrafo anterior, la convergencia de dos “tendencias”; por un lado, la creación de mundos recurriendo a una “ficcionalización total”, es decir, enmarcados en una fantasía casi absoluta y, por otro lado, la mención o referencia a lugares y personajes muy cercanos a nuestro entorno inmediato (Quito, la narcodictadura colombiana, la guerrilla peruana, los pasillos, los poemas de Julio Pazos), evidenciando una intención de verosimilitud muy propia de la literatura de denuncia. Se forma de esta manera una especie de juego entre posibilidades de sentido. Según Saúl Sosnowski: “Es precisamente la diversidad, y no la búsqueda, por demás inútil, de paradigmas de homogeneidad, lo que define la capacidad de integración latinoamericana” (S. Sosnowski, 1999: 166).

Notamos finalmente que el análisis intrínseco y extrínseco de la obra de Páez, devela una propuesta muy interesante: el diálogo entre mundos o formas de pensar diferentes, como el que se produce entre el discurso científico y las prácticas ancestrales, o el que se da entre formas de representación literaria distintas, como la ficcionalización total y una intención de verosimilitud y denuncia propia del realismo. Esta constatación nos permite afirmar que la obra de Páez es rica en recursos y abre muchas posibilidades de interpretación.

Para terminar, quisiera aclarar cómo se relaciona toda esta red temática con el planteamiento de que el símbolo se concreta en el encuentro de la manifestación

²⁷ Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 375.

simbólica con aquel que lo descubre. La simbología presente en cualquier tipo de literatura tiene siempre un sentido oculto que no se devela sino a quien logra verlo. De esta afirmación podemos concluir que no existe una lectura semejante a otra, cada lectura es distinta porque los símbolos se manifiestan, o no, de manera diferente para cada lector. En mi caso, ocurrió un encuentro entre esta simbología y mi interés por el mito, sobre todo entendido como la manifestación de una profundidad psicológica común a la humanidad: el recorrido del héroe hace referencia también a una etapa necesaria para llegar al arquetipo del sí mismo. No corresponde en este trabajo desarrollar esta perspectiva, pero sí se puede afirmar que el héroe, el guerrero, como arquetipo, implica que todos los seres humanos hemos actuado como él en algún momento de nuestras vidas.

Por eso rescato la importancia de la literatura de ficción científica como evidencia de esta necesidad del hombre de aventuras heroicas, lo que implica la posibilidad de transgredir la normal percepción de la realidad, especialmente en relación con la idea del tiempo como una manifestación reiterativa del Gran Tiempo, que puede dar paso a la regeneración cíclica: en otras palabras, desde esta perspectiva, nunca nada está perdido totalmente.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo Sánchez, Diego, “La novela ecuatoriana de los 80”, en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas, 1970-1990*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993.
- Campbell, Joseph, *Los mitos*, Barcelona, Kairós, 2001.
- _____, *El héroe de las mil caras*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, comp., *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Cella, Susana, “Contemporaneidad lírica”, en Celina Manzoni, comp., *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- Chislovsky, Alberto, *Jung y el proceso de individuación: Un enfoque mítico-simbólico*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1994.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- _____, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.
- _____, *Nacimiento y renacimiento*, Barcelona, Kairós, 2001.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Garretón, Manuel Antonio, *América Latina: Un espacio cultural en el mundo globalizado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999.
- Granja, Luis Alberto, *El viaje del héroe a través de la materia médica*, Quito, Abya-Ayala, 2005.
- Olson, David y Nancy Torrance, comps., *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Páez, Santiago, *Profundo en la galaxia*, Quito, Planeta, 1994.
- _____, *Shamanes y Reyes*, Quito, El Tábano, 1999.
- _____, *Crónicas del breve reino*, Paradiso, 2006.
- Rodríguez Albán, Martha, “Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de las modernidades periféricas”, en *Kipus: revista Andina de Letras*, N° 21, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2001.

- Rueda, Marco V., *Mitología*, Cuadernos de Antropología – 1, Quito, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sf.
- Sacoto, Antonio, *La novela ecuatoriana 1970-2000*, Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- Shaw, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, séptima edición, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.
- Trías, Eugenio, *La edad del espíritu*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Valdano Morejón, Juan, “Panorama del cuento ecuatoriano, etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”, en *Revista Cultura*, nº 3, Quito, Banco Central del Ecuador.
- Vallejo, Raúl. “Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy”, en *Kipus: revista andina de letras*, Nº 4, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995-1996.